IL

TEATRO OLIMPICO

NUOVAMENTE

DESCRITTO ED ILLUSTRATO

DALL' ABATE

ANTONIO MAGRINI

PADOVA

COI TIPI DEL SEMINARIO

1847

A SPESE DELL' ACCADEMIA OLIMPICA

AL LETTORE

Il Teatro Olimpico, sia per la chiarezza dell'architetto che con esso chiuse la carriera della vita e dell'arte, sia per la singolare struttura che unica tra noi ricorda quella dei teatri antichi, per volger di tempi e variar di costumi, non ha mai perduto di quella rinomanza a cui è salito sino dalla sua fondazione. Nè a mantenerne la celebrità furono indarno le sontuose feste e le tragiche azioni per solenni circostanze a quando a quando in esso rinnovate dagli Accademici, dei quali sulle prime fu magnanimo concepimento e per non mai interrotta serie di quasi tre secoli splendida sede.

A diffonderne la conoscenza non mancarono studii di chiari artisti e di sagaci scrittori, i quali narrassero particolari avvenimenti in esso compiuti, e divulgassero colle stampe i tipi delle peregrine bellezze del monumento. Lasciando di quest'ultime, primo nella serie degli scrittori dell'arte venuti in luce è l'architetto vicentino Ottavio Bruto Orefici, in una *Lettera descrittiva del Teatro Olimpico*, indirizzata ai deputati della pa-

tria, ed incisa a Venezia coi disegni del Teatro da Stefano Scolari. Da questa epoca trapassò oltre un secolo, senza che alcuno, colpa per avventura il traviato gusto dell'arte, rivolgesse alla magnifica opera l'intelletto; quando nel 1733, coi tipi del Conzatti di Padova, il co. Giovanni Montenari di Vicenza sopperì all'altrui silenzio colla publicazione del suo *Teatro Olimpico*, in cui si propose mostrare la corrispondenza dei teatri latini con questo del Palladio.

Ciò nullameno nei tempi trascorsi dal Bruto Orefici al Montenari non era al tutto illanguidito l'affetto al Teatro, nel quale, forse più che in qualsiasi altra stagione, ripetevansi non pure le tragiche azioni a cui originariamente era riserbato, ma barriere cavalleresche e tornei ed apparati, per la celebrazione dei quali insieme col valore dei simulati combattimenti e la splendidezza delle feste encomiavasi la sede dello spettacolo. Tra questi ricorderassi il *Teatro Vicentino* del sig. Domenico di Alessandro Orefice di Napoli, impresso in Venezia l'anno 1652 nella stamperia Salis; dopo il quale non si saprebbe se la squisita semplicità delle forme olimpiche poteva narrarsi con più lontana dissomiglianza d'indole, e con più turgida immaginazione di delirante seguace del secento.

Questa stessa celebrità delle feste olimpiche era già stata occasione sino dalla costruzione del Teatro a parecchie scritture, che dalle lodi delle prime rappresentazioni della tragedia di Sofocle *Edipo re* non poteano

scompagnare quella del Teatro nuovamente eretto; e in prima la *Poesia rappresentativa* di Angelo Ingegneri stampata in Ferrara nel 1598 per Vittorio Baldini, in quei luoghi ove scrive di quel doppio argomento; e una *Lettera descrittiva il Teatro Olimpico* e l'*Edipo di Sofocle* di Filippo Pigafetta del 1585, impressa soltanto la prima volta a Milano per l'Agnelli nel 1756, tolta di mezzo a varie altre scritture dello stesso argomento tuttora inedite nell'Ambrosiana.

Ma intorno a questo tempo insieme col ristoramento dell'arte riaccendeasi l'amore al capo d'opera del Palladio; laonde era subbietto a replicati scritti la solenne contesa della rinnovazione del suo soffitto che tirò in disputa i più chiari architetti d'Italia; e ne vennero in luce due dettati di Ottone Calderari, l'uno nel 1762 pel Seminario di Padova, intitolato *Discorso intorno la copertura da farsi al pulpito del Teatro Olimpico*; l'altro pel Seminario stesso nel corrente anno, in risposta alle confutazioni finora inedite dell'architetto Enea Arnaldi, il quale nel citato anno 1762, in calce alla sua *Idea di un Teatro* publicata in Vicenza pel Veronese, aveva aggiunto un *Discorso intorno al soffitto della scena esteriore del Teatro Olimpico sovrapposto al pulpito.*

Si tacciono altri discorsi inediti di quest'epoca sopra lo stesso argomento, giacchè intorno al Teatro comparvero colle stampe altri lavori che giova notare; e sono l'*Origine dell'Accademia Olimpica con una breve*

descrizione del suo Teatro coi tipi del Rossi in Vicenza l'anno 1790 publicata da Ottavio Bertotti Scamozzi, il quale con più erudizione ed intelligenza avea commentato l'importante argomento del Teatro Olimpico nel primo volume delle *Fabbriche e disegni di Andrea Palladio* da se illustrati e stampati la prima volta a Vicenza alla tipografia Modena nel 1766. Si omettono le descrizioni da lui inserite nella Guida di Vicenza col titolo di *Forestiere Istruito*, nel 1761 presso lo stampatore Vendramini Mosca; e l'altra dell'Arnaldi, anonimo compilatore per la parte architettonica nella Guida col nome di *Architetture Pitture è Sculture di Vicenza* pel medesimo tipografo nel 1779: oltre i libri della stessa indole e più recenti, in cui non può a meno che si descriva il celebre edifizio, il quale per la doppia importanza dell'arte architettonica e drammatica non dovea sfuggire agli scrittori dell'una e dell'altra. Sono specialmente fra i secondi un Luigi Riccoboni, autore nel passato secolo della *Storia del Teatro Italiano*; e un Landriani e un Ferrario, compilatori di quella dei *Teatri Antichi e Moderni* stampata in Milano l'anno 1830; tra i primi tutti gli scrittori della vita del Palladio, e massime per questo punto Quatremere de Quincy a Parigi l'anno 1830. Ultime fin qui nella serie vogliónsi aggiungere le *Memorie intorno la Vita e le Opere di Andrea Palladio* uscite alla luce in Padova l'anno 1845, nelle quali colle notizie comuni ad altri scrittori apparvero la prima volta i documenti della

prima costruzione del Teatro, nonchè la collezione delle epigrafi dell'Odeo e dei nomi delle statue del Teatro, queste e quelle innalzate a memoria dei benemeriti padri dell'Accademia, e dei fondatori della fabbrica.

Dopo questa copia non ispregevole di libri, fosse difetto di volontà in alcuni, fosse speciale riserbo di proposito in altri, la illustrazione che raggiunga il duplice fine richiesto dall'arte e dalla storia, è ancora desiderata; ed a conseguirlo miravano con troppo infermo volere fino dal nascere i primi Accademici, commettendo e compilando magre croniche, le quali durate nel seno dell'Accademia insieme colle leggi ed i provvedimenti della medesima veniano quasi ossa spolpate e disperse in mano dell'ab. Bartolammeo Zigiotti, che verso il 1750 ne ricomponea un corpo arido del pari ed esanime, cui nominò *Accademia Olimpica*. Quel lavoro, inedito presso la medesima, fermava il passo all'epoca forse più feconda di fatti ed oggi più sterile di notizie, la seconda metà del secolo XVI e la prima del secolo XVII, togliendosi il pusillanime collettore a maggiore fatica per la regolare conservazione dei documenti di quell'età, che inopinate vicende sperperarono ben presto, preservato appena il libro del disavveduto raccoglitore.

La collezione di queste memorie coi libri fin qui ricordati, ed altri pure, non basta ancora alla compiuta illustrazione del Teatro Olimpico, la quale tuttavia vien ora in luce almeno più ricca di quante furono. Ad uscire

confidata di cortese accoglimento pigliava stimolo dalla riproduzione che viene a farsi della tragedia di Sofocle *Edipo re* su quelle stesse scene, che già tre secoli furono inaugurate col testimonio di quel miserando misfatto narratoci dal più grave autore che calzò greco coturno; per cui la terribile ed insieme pietosa prova di un'Accademia nascente si rinnovella dai successori di quella stessa Accademia testè appena ristorata, emulazione custode di celebrità non mai illanguidita, auspice di prosperità non meno duratura.

A far più lieto il fausto augurio, primo onore del ripetuto spettacolo, muove con fraterno piede Italia riunita nei dotti suoi figli in quella Venezia, che un dì nostra donna, essa medesima pe' suoi reggitori crebbe splendore alle feste olimpiche.

Possa questa fatica tornar non indegna del magnifico subbietto e della solenne circostanza che l' ha provocata, onde non venga meno ai nostri giorni la verità di quella testimonianza con cui il Milizia, encomiando nei Vicentini l'affetto alle opere dell'architetto concittadino, scriveva: « Vicenza è grata al suo benefattore, ed è forse l'unica città che abbia cura del suo Palladio ».

CAPITOLI DELL' OPERA

I.

DELLE PRIME SEDI E AZIONI DELL'ACCADEMIA OLIMPICA DALLA SUA ORIGINE SINO AL 1580

L'Accademia Olimpica aveva principio in Vicenza alla metà del secolo XVI.

Non era in quel tempo per poco città italiana in cui l'amor del sapere congiunto a quello del diletto non avesse unito in numerose adunanze uomini di vario conto, i quali in pompe teatrali, in publici giuochi, in festosi apparati offerivano da tutte parti i più brillanti soggetti di verseggiamenti, di dispute d'ogni maniera, favoreggiati da amica concordia delle arti e delle lettere, degl'ingegni e delle ricchezze.

Col fiorir degli studii abbracciati pur a Vicenza in quel secolo da cittadini di ancor bella memoria, venía pur crescendo il desiderio degli spettacoli, la gara dei quali per molte guise nutrivasi nelle corti de' principi frequentate dal fiore de'nostri gentiluomini per l'amore delle dignità, o delle armi. Il teatro di legno eretto nel cortile di casa Porto dal Serlio nel 1539, a detta di lui il maggiore d'Italia sino a quei giorni, per una rap-

presentazione rallegrata di maravigliosi intermedii di carrette, di elefanti, e di varie moresche; l'ingresso del cardinale Ridolfi a vescovo accolto nel 1543 con apparato di architetture e sculture, invenzione del Palladio, lungo tutta la via maggiore del Corso; la giostra eseguita nel 1553 sulla piazza principale col fasto, cui non si dicevano sufficienti a narrare i nostri cronisti, fanno fede come in Vicenza non fosse da meno delle altre città l'amore di siffatte dimostrazioni usate già fino dal principio di quel secolo, giusta quella singolare testimonianza pronunciata da Montan Barbarano ambasciatore della patria nel 1510 al principe d'Anaulth, perorando per la cessazione dei gravissimi danni della militare invasione che avevano diserta la città «sebbene piccola di circuito solita essere pienissima di popolo, sempre pomposa, illustre per la magnificenza e per le ricchezze, ricetto continuo a tanti forestieri, città dove erano continui i conviti, le giostre e i divertimenti» (Castellini XIII. 85.).

Certamente non istraniero all'incremento del doppio ardore degli studii e degli spettacoli era il convegno ospitale degli artisti e dei dotti di presso che tutta Italia nella casa dei Gualdo in Pusterla, in cui diresti aver nel secolo XVI fermato soggiorno, ora troppo scortesemente dimenticato, le arti e gli studii.

Con questi auspicii nel 1555 accordavansi alcuni dei nostri nel proposito di promuovere e mantenere con ispeciali impegni siffatte tendenze, cui fino allora

alimentavano incerte occasioni. Il primo giorno di marzo del 1556 in numero di ventiuno giuravano statuti, con alla testa un capo che chiamarono principe, e Accademia Olimpica la società coll'impresa del corso delle carrette, e col motto *Hoc Opus*.

Erano fondatori

Giacomo Pagello	Andrea Palladio
Pietro Loschi	Alessandro Massaria
Giuseppe Ovetaro	Bernardino Trinagio
Francesco Ghellini	Andrea Fossato
Antonio Capra	Giuliano Galassino
Gio. Battista Garzadori	Agostino Rapa
Orazio Almerico	Vincenzo Magrè
Elio Belli	Guido Campiglia
Silvio Belli	Bernardino da Mosto
Orazio Camozzo	Valerio Barbarano
Francesco Rapa	

Non mancavano in questo primo drappello Accademici eccellenti al doppio intento dell' istruire e del dilettare: principalmente Giacomo Pagello, usato alle corti; Francesco Ghellini detto il filosofo; Agostino Rapa scherzoso verseggiatore; Bernardino Trinagio squisito umanista; Alessandro Massaria, non so se meglio, medico, o scrittore; i due Belli e Valerio Barbarano di molteplice erudizione nelle cose della medicina e della matematica, nonchè dell' architettura, di cui era a tutti maestro oggimai riverito con publica fama in altre città, Andrea Palladio.

Avvegnachè sulle prime assegnassero principale scopo ai loro esercizii le matematiche, di cui spesavano publici lettori, la poesia usurpò ben presto il primo loco, siccome più amica a quel genere di dilettamenti a cui manifestavano l'inclinazione nel prescelto nome e nell'impresa: non più tardi del gennaio 1557 deliberarono recitare l'*Andria* di Terenzio, volgarizzata dal Massaria.

Era nato appena al principio di questo secolo il teatro italiano: prima comedia nell' invenzione regolare italiana rappresentavasi ad Urbino nel 1508 la Calandra del Bibbiena. Gian Giorgio Trissino scriveva nel 1515 la prima regolare tragedia di nostra lingua, foggiata servilmente sulle forme greche. Questa venerazione agli antichi esemplari ratteneva gl'Italiani dal tentare con libero piede la scena; quindi dopo la metà del secolo su teatri portatili si recitavano ancora nel volgare idioma comedie latine. Avevano preso gli Olimpici a prima sede una casa in Porta Nova vicina alla Porta di questo nome, che guardava verso il Campo Marzo, distinta alcun tempo da pitture oggi smarrite insieme colla conoscenza di quel primiero sito: di là riducevansi il settembre del 1557 nelle case dell'antico convento di S. Francesco Vecchio, che nel 1570 cedevano al progetto di un primo Seminario.

Fosse male acconcia ad una recita quella sede, Elio Belli vice-principe accordava la corte della sua casa nella contrada di Santa Corona al C.° N.° 1594, che

qui vuolsi specialmente notare in onore di quel sommo Valerio che vi nacque e morì l'anno 1546, ed ebbe sepoltura nella Chiesa di S. Faustino senza il tributo di una memoria nell'uno, o nell'altro luogo.

Contava oggimai l'Accademia tra i suoi membri lo scultore Lorenzo Rubini, e il pittore Giovanni Antonio Fasolo, che dell'opera loro adornavano l'apparato delle scene: piaceva ad ogni ordine di cittadini quella prima prova confortata dall'autorevole patrocinio del capitanio Benedetto Lezze e del podestà Girolamo Mocenigo.

Non si rimaneva ozioso per l'Accademia il Palladio portato meglio d'ogni altro alla magnificenza. Nel 1558 suggellavano gli Olimpici la propria devozione al nome e alla impresa da loro assunta, inaugurando una statua ad Ercole, institutore dei giuochi olimpici: occupava la corte della residenza la fronte di una scena, che figurava un tempio; ponevano statue alle Divinità tutelari, a Pallade, a Mercurio, alla Virtù; risuonavano in latino metro le lodi degli Dei e dell'architetto: monumento di quella prima ovazione al Nume, a cui più tardi intitolavano il Teatro decorato della storia delle sue fatiche, sussiste ancora oggidì in un angolo di questo edificio il tronco della sua statua, che sorgeva sopra piedestallo ornato del motto dell'Accademia e della dedicazione a lui figlio di Giove. Era principe dell'Accademia Bernardino Trinagio.

Con facilmente meno pomposo apparecchio, nel 1560 rappresentavano nelle sale dell'Accademia l'*Alessandro*

del Piccolomini, venuto in fama di egregio scrittore di comedie italiane.

Certamente la bontà del successo, di cui non ci giunsero memorie, avrà indotto gli Olimpici a recitare l'anno appresso un'altra comedia dello stesso scrittore l'*Amor costante*, prodotta nel 1539 con molto fasto in Siena patria del poeta, dinanzi a Carlo V: gli Olimpici destinarono ad essa non ch'altro la sala della Basilica.

Alla capacità e dignità del luogo accomodavano eziandio quella dell'apparato, che immaginava il Palladio, e dipingeva il Fasolo. Era questa la prima prova del nostro architetto in siffatte invenzioni, che l'anno dopo ivi rinnovava per una tragedia. Fu detto che il teatro per l'*Amor costante* bastasse anche alla *Sofonisba*; errore nato dal sapersi il primiero divisamento di rappresentare l'una e l'altra azione in un solo carnovale; andava poi altrimenti la cosa; ad ogni patto i teatri costrutti in que'primi tempi non poteano servire per egual modo a qualsiasi dramma per l'indole dei proprii ornamenti; ed è certo che il primo teatro per l'*Amor costante* venia tosto disfatto, chè in una sala destinata agli ufficii del foro non poteva comportarsi, un anno intero, l'ingombro di tanto legname.

Di queste invenzioni del Palladio null'altra idea ci conservarono i contemporanei fuori d'una generale somiglianza coi teatri antichi, quella cioè della fronte di una scena col pulpito, e dei gradi davanti in cerchio pegli spettatori. Nel 1826 Francesco Sonzogno di Mi-

lano prometteva colle stampe la publicazione dei due teatri della basilica, discoperti negli archivii dell'Accademia: fosse artificio per cavar denari, fosse la mala ventura che lo travolse in grande infortunio, da quell'annuncio in fuori non se ne seppe più nulla. Oggidì nella prima sala annessa al Teatro Olimpico vedesi però ancora un fregio del 1596, distinto in più compartimenti, due dei quali raffigurano una veduta dell'azione dell'*Amor costante* ed una della *Sofonisba*, la prima nel sito della gradinata frequente di spettatori, la seconda nel sito della scena distinta in tre porte, aperte in un intercolonnio, a cui è frammezzo una nicchia con istatua: il frammento d'una informe descrizione pervenutaci di un Accademico di quel tempo risponde in ogni punto alla parte della tuttor ritratta scena per la *Sofonisba*, cui adornavano ancora vaghi dipinti di statue grandi al vero, di fregi e dell'impresa dell'Accademia, e lo spettacolo di una prospettiva.

Coll'architettura gareggiava il fasto delle vestimenta: l'Angiolelli adornava l'*Amor costante* di intermedii poetici. Al concorso dei terrazzani e de' forestieri rispondeano bene ordinate accoglienze fidate a trenta Accademici per l'entrar delle porte, la guardia della scena, e l'introdur delle nobili donne.

Principe dell'Accademia era Girolamo Schio.

Eguali discipline reggeano la recita della *Sofonisba*, la prima che si facesse in Italia: la sua celebrità ormai propagata per sei ristampe suscitava nei Vicentini la

emulazione della gloria del poeta concittadino defunto da appena due lustri: traeva a goder il nuovo apparato la nobiltà della Lombardia, della Marca e della Venezia, cui bisognò soddisfare con doppia recita: destò due volte al pianto gl'innumerevoli spettatori il miserando fine di Sofonisba: andò per tutta Italia la fama dello spettacolo insieme col nome del principe dell'Accademia Valerio Chiericato.

Parve che gli stessi Olimpici sconfidassero di pari successo con publiche nuove azioni teatrali, da cui si rimasero fino al 1585. Nelle private stanze dell'Accademia non dismetteano però gli usati esercizii riputando derivarne alla gioventù ammaestramento del vivere, e profitto negli studii; e però del principato di Attilio Trento dicono gli atti che fu pieno di azioni nell'anno 1563: nella successione di Orazio Camozza recitavano l'anno dopo la *Mandragora* del Macchiavelli, e in quel torno nella chiesa di S. Francesco Vecchio l'*Eunuco* di Terenzio volgarizzato dal Massaria.

A tener vivo negl'Italiani il genio degli spettacoli erano, come si disse, occasione le corti de'principi, i quali vivendo a splendidezza, nei frequenti loro passaggi per le ospitali città provocavano le cortesie dei gentiluomini che li seguiano, sotto proprie bandiere, nella sorte delle armi: quando queste posavano, l'ardore delle pugne ordinava simulate battaglie sulle piazze, o nei giardini domestici, usate a celebrarsi con grande entusiasmo; nessun avvenimento d'importanza poteva passarsi

senza una significazione rispondente alla dignità del medesimo: erano argomento d'insolite pompe gli stessi mortorii, in cui gli Accademici del luogo tenevano alla morte di uno de'suoi il primo onore del rito funebre: accresceva decoro alle publiche festività l'intervento degli stessi ministri e capi della religione, della cui influenza crebbero sempre liete le arti e le lettere: non ultimo sprone di quelle allegrezze erano i musicali concerti, che accoppiati alla poesia ammollirono ognora più caramente gli umani petti.

Bene compievansi tali avventurose circostanze in Vicenza in questo tempo, cagione e subbietto principale gli Olimpici.

Va ancora ricordata la pompa dell'accoglienza usata al cardinale Mattèo Priuli, che venía l'anno 1565 a nostro vescovo; non che a Maria d'Austria figlia di Carlo V, che nel 1581 dalla Boemia conduceasi alla volta di Portogallo: il Palladio per l'uno, e per l'altra lo Scamozzi, innalzavano archi, statue e piramidi di loro invenzione lungo la strada del loro passaggio, facendo i gentiluomini gara di splendidezza negli abiti, negli esteriori adornamenti delle case, nell'universale commovimento di tutto che giovasse a magnificenza: non so qual propria parte vi avessero in questi onori gli Olimpici, fuori di un'orazione pronunciata alla real donna dall'Accademico Livio Pagello.

Nel 1566 pervenuto a Vicenza Guglielmo III duca di Mantova, e poco stante, Emmanuele Filiberto duca

di Savoia, ospiti l'uno e l'altro della casa dei Piovene, riempivano della dignità di loro persone la sede dell'Accademia, in cui recitava due eruditi sermoni l'Angiolelli, e faceano lieto il solenne convegno le musiche, i versi dei più valenti Accademici, nel plauso d'ogni ordine di cittadini: le quali festività alquanti anni più tardi rinnovavansi allo stesso Guglielmo, ed ai nepoti dell' invitto duca di Savoia, stantechè non poteva a questo punto la città più bellamente ricomporsi a giocondità, fuori dall'intervento dell'Accademia.

Scioglievasi a questo tempo, e proprio nel 1568, fra noi la Società de' Costanti, congregatisi lo stesso anno che gli Olimpici, in numero di quaranta, la parte più eletta dei nobili, i quali del corto tempo della loro durata non altro tramandarono che l'inutile tentativo di soverchiar, come sembra, gli Olimpici, in cui poco a poco si mescolarono, mancando alla generosità del loro titolo. Prima del qual fatto mi giova notare che, oltre i ricordati, ai nostri s'erano aggiunti ben presto altri valenti, tra cui Valerio Chiericato primo scrittore delle leggi della milizia moderna; e Conte di Monte, da cui i Veneziani impetravano l'*Antigono* da recitarsi nel teatro eretto dal Palladio; e Camillo Scrofa inventore di nuova foggia di versi imitata sino ai nostri giorni, a tacere di molti i quali per varie guise cresceano ragioni di trattenimento e di lontana celebrità alla patria Accademia.

La fine dei Costanti certamente rinfiammava l'ala-

crità degli Olimpici non mai sazii di temperar nei loro esercizii l'utile col diletto; perchè, se per un tratto mandavano legge di non tentar con emule prove il glorioso successo della *Sofonisba*, dicono succintamente gli atti che per essi il Palladio operasse nel 1570 assai cose, le quali lascio al lettore l'indovinare; ma poi nel 1576 loro costruiva ampio circo delle corse nel Campo di Marte a rialzare gli animi abbattuti degli ambasciatori d'Europa stanziati a Venezia, cui fuggivano afflitta da pestilenziale morbo, ricoverando fra noi incolumi, e la corte di loro residenza, diventata a questo tempo nuovamente quella de' Todeschini, annobilivano di architettonico disegno, di statue, di fregi e di verdure, per accogliervi i nobilissimi personaggi con dotta orazione dell'Angiolelli e verseggiamenti e sinfonie, costando l'intero apparato ottanta bei fiorini d'oro; e alquanto prima nel 1574 rappresentavano l'azione leggiadrissima di una incantatrice, che quattro ninfe scortesi ad onesti amatori mutava in mostri, e per preghi di loro ridonava alle prime forme, intrecciando armoniosi concerti di lieti carmi.

Cara agli Olimpici la religione, perchè fin dal nascere sacerdote quotidiano rinnovava per loro i santi misteri; e dalla religione prendevano auspizio al governo i loro principi, e nella religione suggellavano l'ultimo pegno dell'affetto col socio estinto, subbietto a publiche mostre l'uno e l'altro costume. Tutti gli Accademici, il primo giorno, seguitavano il nuovo capo

alla chiesa, parata a festa e risonante di armonie, mentre compievasi l'augusto rito, facendo parte del pomposo corteggio i rettori ed i savii della città, e il reverendissimo vescovo: ricco banchetto chiudeva la festa. Volgendo gli anni si resero specialmente solenni in S. Rocco le entrate di Giulio Poggiana nel 1582; di Leonardo Valmarana in S. Lorenzo nel 1583; non che di Angelo Caldogno nel 1585; di Pompeo Trissino nel 1587, l'uno e l'altro nel detto tempio. La qual consuetudine, o piuttosto legge potè lungamente sui successori: nel 1642 assisteva a solenne pompa in S. Pietro il principe Pietro Paolo Bissari; e solennissimo sopra tutti era il rito che nel 1680 adempievasi dal principe Leonardo Trissino in S. Lorenzo ornata di ricche tappezzerie e dipinti bellissimi.

Ma rifacendosi all'epoca di cui si tratta, il primo tributo di funebre onore fu nel 1567 una colonna posta con latino elogio a Giovanni Battista Garzadori, principe di quell'anno; era però legge, che gli Olimpici composti in vestimenta di dolore seguissero il mortorio alla chiesa, in cui si dicevano dal più chiaro oratore le lodi del trapassato, traendo al mesto rito tutti i cittadini: s'aveano per primi il pietoso onore Girolamo Gualdo, fondatore dei Costanti e principe degli Olimpici, a S. Girolamo nel 1567; e Ippolito Porto, famoso capitano nel 1570, defunto a Corfù, lodato dall'Angiolelli nelle stanze degli Accademici, le quali erano in quell'anno il giardino di casa Porto nella con-

trada della Rachetta, coperte a bruno le pareti; ed Elio Belli nel 1576 a S. Faustino dal figlio Valerio, laudatore che poi fu del Palladio in S. Corona nel 1580; e frate Spirito Pelo Anguissola nel 1586 a S. Michele da frate Gherardo Bellinzona nelle sale del Teatro testè costrutto, parate a nero; e l'anno stesso in S. Pietro Gio. Battista Maganza colle lodi dell'Angiolelli; e nel 1587 Conte di Monte in S. Girolamo, parlando Fabio Pace di mezzo ad esequie quanto altre mai onoratissime; e nel 1599 Livio Pagello con doppio onore in S. Corona, e nel Teatro, nel quale poco a poco sembra si andasse riserbando il publico omaggio della lode, che, tacendomi di tutte altre, fu nel 1804 renduta in istraordinaria forma a quello straordinario ingegno di Ottone Calderari.

Le narrate cose, se bastano a destare in noi lontani dai tempi descritti non vulgare concetto degli Olimpici nei primi lustri di loro sussistenza, qual maraviglia che alta rinomanza sollevassero di se nei contemporanei, a cui sotto degli occhi rinnovavansi così frequenti, con tanta svariatezza le feste, i giuochi, le azioni teatrali fin qui commemorate? Era quindi natural cosa che, di mezzo a molte Accademie fiorenti in Italia, alla società vicentina aspirassero personaggi di conto nelle dignità e negli studii; e le sue leggi si chiedessero a modello in lontani paesi. Della quale emulazione ricadeva la gara sopra gli Olimpici stessi, che non badando a fatica ed a spese, si consigliarono finalmente di provedere alla

stabilità di se medesimi con una sede immutabile e condegna, la quale, facendo gelosi della sua conservazione anche i successori, operasse quella eziandio degli studii e dei prediletti loro esercizii; avvenendo troppo soventemente che nobili discipline esulando senza certo ostello illanguidiscano disciolte di freno, e al tutto si spegnano. Gli Olimpici pertanto, congregati nel 1555, scarso drappello di soli ventiuno, peritosi dalla durata di una prima olimpiade, vàganti senza secura stanza, vantaggiati lentamente al di dentro di numero, plauditi al di fuori, con unico esempio il giorno 15 febbraio del 1580, ventesimo sesto del loro principio, deliberarono la erezione della sede più cospicua, che mai si avessero le Muse, il Teatro Olimpico.

II.

DELLA FONDAZIONE DEL TEATRO OLIMPICO

Poichè, dopo il silenzio di tre lustri, il desiderio di produrre sul teatro una nuova azione potè più che il timore di venir meno alla celebrità della *Sofonisba*, il 10 agosto 1579 prendevano finalmente gli Olimpici partito di recitare publicamente nel prossimo carnovale una favola pastoreccia, non più fatta dagli Accademici. Aveano a questo tempo stanza nella casa dei Braschi sul Corso al C.° N.° 649: deputavansi il 4 settembre successivo quattro di loro che trovassero il loco per la recita e la favola da rappresentarsi: pressochè sessanta Accademici tassavansi spontanei di sessanta scudi d'oro, e taluno perfino di cento, da impiegarsi nell'apparecchio del loco, che il 15 febbraio dell'anno dopo scelsero in un sito, parte coperto, parte scoperto, delle prigioni vecchie di ragione della città; fattane la inchiesta, veniva questa il 22 dello stesso mese consentita pel consiglio dei cento con particolari accordi. Era principe a questi giorni Pietro Porto. L'ultimo di quel mese davasi cominciamento alla fabbrica, che all'entrar di novembre potevasi mettere al coperto, procacciato all'uopo il pre-

stito di 500 ducati: dopo tre mesi ogni Accademico raddoppiava la propria tassa: nullameno bisognò nuovamente impetrar l'aiuto del publico, perchè si applicassero alla fabbrica le tasse di dodici famiglie cui venisse accordata cittadinanza: al principio del 1582 supplicavano per nuovo terreno necessario per le prospettive del Teatro, e per l'adattamento di un luogo, in cui si riducessero gli Accademici nei privati esercizii. In grato argomento delle ottenute concessioni collocavasi nel Teatro, disotto all'impresa dell'Accademia, l'arme della città.

Non ristavasi la liberalità degli Accademici da una terza contribuzione, finchè nel novembre del 1583 la fabbrica era compiuta: ammontava il dispendio della costruzione del Teatro a ducati dieciottomila: quello delle prospettive a millecinquecento.

Adoperato fin qui con tanto successo in tanti apparati degli Olimpici, di cui era il compagno anzi l'amico per tanto numero di palagi eretti nella città e nel contado a parecchi tra loro, celebrato per tante invenzioni d'ogni maniera che gli aveano procacciato onore sopra tutti i contemporanei, il Palladio era architetto del nuovo Teatro, nel quale dava pieno sviluppo ai due primi tentativi della basilica, e a quello costrutto nel 1565 per la Compagnia della Calza in Venezia nel monastero della Carità, che il solo Vasari ci tramandò colla troppo vaga testimonianza di mezzo teatro ad uso di colosseo, a fornir il quale il Palladio scriveva di aver fatto penitenza di quanti peccati ha fatto, ed era per fare.

Intento nel 1579 alla fabbrica del tempio del Redentore a Venezia egli era tuttavia in patria nel decembre dell'anno, quando vi si agitava il progetto di costruire un Teatro durevole, del quale è ragione di credere abbia gettato ei medesimo le fondamenta nel succeduto febbraio: era ancora tra' suoi nel luglio sopraggiunto, allorchè ferveano i primi lavori che non potea vedere compiuti, uscito di vita il 19 agosto. Ma la fabbrica mettevasi al coperto due mesi dopo; laonde il Teatro Olimpico nelle principali sue parti fu innalzato sotto gli occhi del suo architetto. I lavori durati ancora due anni per condurlo a termine comprendevano il tetto, il soffitto, le costruzioni di legname nelle prospettive e nelle gradinate, e le statue, nonchè l'Odeo.

Fino dai primi giorni erano deputati tre Accademici sopra la fabbrica per la favola appena deliberata: nullameno, vivo forse ancora il Palladio, assegnavasi un soprastante con salario, che fu di corta durata: poichè il primo aprile del 1581 prendevano questo partito: « Essendo di grandissimo danno alla nostra Accademia, che non vi sia alcuno che stia sopra la fabbrica, che si fa, sì per rispetto di tanti operari, che tutto dì vi lavorano, come per prede, sabion, et altra materia, che vi viene condotta, et non havendo partorito quel buon effetto, che si sperava il far un soprastante con salario, come si ha fatto l'anno passato, l'andarà parte che ogni Accademico sia obbligato a venir per un giorno ad haver cura che le cose di detta fabbrica passino bene et

col maggior avvantaggio dell'Accademia sia possibile ». Questo passo degli atti chiarisce l'intendimento, con cui l'Accademia dava pochi giorni appresso tutto il carico della sopravveglianza al solo Silla figlio dell'architetto, aggregato tra gli Olimpici nel 1579; la quale elezione ha dato origine alla falsa opinione, che il Teatro Olimpico sia stato finito da lui, e quindi all'elogio non meritato di architetto. Il partito del 18 aprile dice: « Desiderando l'Accademia nostra che con maggior diligenza che per il passato si attenda alla fabbrica del Teatro nostro affine che piuttosto si giunga a così honorato fine, l'anderà parte che siano dei denari della cassa dell'Accademia nostra donati a M. Silla, figlio della bona memoria dell'Eccmo Palladio benemerito nostro Accademico scudi tre d'oro al mese, e lui debba venire, et esser soprastante alla suddetta fabbrica, essendo però diligentissimo così in questa, come in ogni altra cosa; et questo a beneplacito così di lui come della nostra Accademia: passò a tutti i voti ».

I due passi sopra addotti non altro ci mostrano che una destinazione al tutto economica, la quale di preferenza affidasi a Silla lodato non più che di somma diligenza, quale appunto richiedea l'Accademia. E certo in lui essa facea mostra di non apprezzare intelligenza nell'arte, quando due giorni innanzi chiedendo alla città nuovo terreno per le prospettive, giovavasi per erigerle dell'opera dello Scamozzi, che più tardi aggiunse al Teatro i disegni dell'Odeo, e soprastette anch'egli alla il-

luminazione della recita dell'*Edipo* del 1585, e un'altra volta nel 1602.

Ed era pure lo stesso Silla, a cui gli Accademici accordavano il 27 gennaio di quell'anno quindici scudi d'oro per la ristampa dei libri dell'architettura del genitore, ai quali ei proponeva aggiungere le tavole del Teatro Olimpico, non adempiendo poi a nostro gran danno quella promessa: perchè quei disegni non uscirono mai in luce, neppure quando nel 1585 ne fece inchiesta all' Accademia lo Scamozzi, borioso per quella parte che v'ebbe nelle prospettive, di far credere per poco sua tutta quanta la invenzione del Teatro. Nè vorrà stimarsi amico dell'arte di Vitruvio quel Silla, che unico possessore dei paterni disegni già in rame incisi per illustrare le storie di Polibio al pari di quelle di Cesare, li fidasse nel 1588 al fratello Marcantonio scultore in Venezia, perchè ne facesse mercato, senza che poi di quel desideratissimo lavoro smarrito certamente a quell'epoca si sapesse più nulla. Nessun documento dei tanti, in cui Silla ebbe parte, lo ricorda col titolo di architetto, che a que' tempi nessuno avrebbe taciuto, fuori di un alfabetico compendio dei registri delle sepolture nella chiesa di S. Corona, ove ei faceva acquisto di una pe' suoi nell'anno 1578; compendio contemporaneo a noi pervenuto, nel quale per manifesto equivoco, o per trascurata parsimonia dell'amanuense si tributa al figlio il titolo di architetto, che la originale memoria concede al genitore. Nè al silenzio de' documenti ripara la

voce della tradizione, che a Silla attribuisca il compimento di questa o quella tra tante invenzioni architettoniche imperfette alla morte del genitore, a cui sopravvisse pressochè cinquant'anni, e che furono di poi continuate nell'eseguimento dai soli valenti capomastri, i quali le aveano tra mano.

Ma dal campo della storia è d'uopo venir a quello dell'arte. Nell'invenzione del Teatro Olimpico il Palladio meglio che in altra qualsiasi mostrava il suo amore all'antichità, rinnovando un'imagine dei teatri romani, molti de' quali ei medesimo misurò per tutta Italia e fuori, promettendone un libro rimasto inedito nella collezione di que' quattrocento disegni, in gran parte non publicati dello stesso architetto, nel castello inglese di Chiswik, Signoria di S. A. il Duca di Devonshire: tra quelli havvi pure il disegno della scena del Teatro Olimpico, mano di Gio. Battista Albanese, scultore ed architetto quasi contemporaneo al Palladio.

Chi per poco conosca la costruzione dei teatri antichi, agevolmente rileva quanto si differenziassero dai moderni. Chiedeano del pari i Greci ed i Latini l'area assegnata in un circolo, la cui metà destinavano a seggio degli spettatori sopra salienti gradini; l'altra serviva alla scena lungo una linea retta. I Greci inscriveano nel circolo tre quadrati; i Romani quattro triangoli equilateri: presso i primi il lato che riusciva più vicino alla linea della scena segnava il termine del pulpito o proscenio, il lato parallelo a questo tirato all'estremità del

circolo indicava la fronte della scena; presso i secondi, determinata sopra un de' lati qualunque la fronte della scena, il diametro di tutto il circolo parallelo alla medesima segnava la larghezza del pulpito: per questa disparità di metodo, presso i Greci la scena riusciva più indietro degli spettatori; era più angusto il pulpito, su cui agivano i soli comici e i tragici, destinandosi a tutti gli altri minori artisti la parte sottoposta alle gradinate, detta orchestra, o luogo della danza, che perciò diveniva più largo: presso i Romani il pulpito, in cui si compiva qualsiasi azione, era più spazioso, o almeno eguale all'orchestra, in cui sedevano i senatori. Gli angoli de' quadrati e de' triangoli serviano presso ambedue i popoli a stabilire la circonferenza delle gradinate, sempre pari di numero tra i Greci, dispari tra i Romani, i quali le coronavano di un portico sopra il superiore confine: per egual modo gli angoli opposti determinavano le aperture della scena, e delle versure o fianchi: all' ultimo, il podio o piedistallo delle colonne della scena era usato di cinque piedi dai Romani, di dieci dai Greci, soliti a poggiar i loro teatri ai colli, in piano i Latini.

Le dette cose ci annunciano facilmente romano il Teatro Olimpico. Entrasi o di costa alla scena, o al di dietro della opposta gradinata per due minori scale. Chi, affacciandosi ad esso, può contemplare freddamente l'ornamento, a detta di rigido osservatore il Milizia, più bello d'Italia, nonchè di Vicenza?

Fregiano la fronte della scena due ordini di otto colonne corintie, con piedestallo: il primo di colonne staccate dal muro co' suoi contropilastri, il secondo di colonne di mezzo rilievo, sopra cui cammina un attico di pilastrini.

Il piedestallo del primo ordine è di piedi vicentini 3.5.$\frac{1}{4}$ (metri 1,228): la colonna colla base e suo capitello p. v. 10.0.$\frac{1}{4}$ (m. 3,581): la trabeazione dell'ordine p. 2.5 (m. 0.864).

Il piedestallo del secondo ordine è di piedi 2 . 6 (m. 0,894): la colonna di p. 9.8.$\frac{3}{4}$ (m. 3,477): la trabeazione p. 2 (m. 0,715).

L'attico s' innalza p. 7.8.$\frac{1}{2}$ (m. 2,755).

La complessiva altezza della scena è di p. 37.9.$\frac{3}{4}$ (m. 13,514).

Nel punto di mezzo della medesima s'apre una porta in arco, detta regale, destinata ai principali attori: di mezzo ai tre intercolonnii sono due porte minori rettangole, chiamate ospitali, pei forestieri ed il popolo: occupano gli altri spazii del primo ordine quattro tabernacoli di due larghezze e un quarto, con pilastrini striati, dentrovi una statua: sei sono quelli del secondo ordine, ciascuno di due quadrati, con tabernacoli alternamente triangolari e circolari, e una statua: otto di queste stanno sul piedestallo sporgente delle colonne rientranti del secondo ordine: nei vani dell' attico si veggono sei bassirilievi rappresentanti le fatiche d'Ercole, cui era dedicato il Teatro: tiene il punto princi-

pale l'impresa dell'Accademia col motto *Hoc Opus*, a cui inferiormente sono l'arme della città, e la seguente epigrafe:

VIRTVTI AC GENIO
OLYMPICORVM ACADEMIA THEATRVM
HOC A FVNDAMENTIS EREXIT
ANN. MDLXXXIIII PALLADIO ARCHIT.

Ai due lati che formano angolo retto della scena, e chiamansi versure, ricorre nell'estremità un intercolonnio eguale a quello della facciata; nella parte inferiore si apre una porta rettangola senza ornamenti, che conduce al foro ed alla campagna, ed è destinata al coro; ai suoi fianchi è una nicchia centinata con istatua; v' hanno tre sfondi al disopra con figure di bassorilievo: nell'intercolonnio superiore risponde alla porta una fenestra rettangola; e nicchie; e sfondi come al disotto e statue, come nella facciata: nella parte ultima è continuato l'attico, con due bassorilievi tra una fenestra; ai pilastrini le statue, le quali sopra tutta la scena sommano a quarantadue. Ma di esse in altro capitolo.

I bassorilievi dell'attico, lavoro di Agostino Caneva, rappresentano da destra Ercole che 1. soffoca il leone nemeo; 2. fuga le Amazzoni; 3. rapisce Ippolita; 4. vince Gerione; 5. sostiene il mondo: a sinistra che 1. sconfigge i Centauri; 2. abbatte Anteo; 3. doma il toro cretense; 4. si azzuffa coll'idra lernea; 5. avvinghia Cerbero: sopra le porte delle versure a destra uccide il

cinghiale; a sinistra saetta gli uccelli del lago Stinfalio: i minori sfondi raffigurano fiumi versanti acque dall'urna, e altri emblemi mitologici.

Massimo ornamento della scena sono le prospettive delle porte, di cui in altro luogo.

Lo spazio compreso tra i due lati di essa abbraccia il pulpito lungo piedi 70.4 (m. 25,137), largo p. 18.8.$\frac{3}{4}$ (m. 6,693) ed elevato dal suolo p. 4.4.$\frac{1}{2}$ (m. 1,564).

Di fronte alla scena si alza la gradinata in forma ellittica che poggia colle sue corna in parte al pulpito, e in parte ai fianchi delle versure: ai piedi della gradinata siede l'orchestra col maggior diametro di p. 50.8 (m. 18,108); col minore di p. 18.7 (m. 6.641): il muro di cinta è alto p. 7.7 (m. 2,710): conducono al piano dell'orchestra due aperture praticate nel muro medesimo.

Ha principio sopra di questo la gradinata composta di tredici gradini, ciascuno largo oncie 18.$\frac{2}{3}$(m.0,556), alto oncie 13.$\frac{1}{2}$ (m. 0,402). Chiude la cavea sopra l'ultimo gradino un ordine di ventotto colonne corintie alte p. 10.11 (m. 3,902), separate in cinque divisioni, due delle quali con sette intercolonnii aprono l'ingresso alla scala; quella di mezzo con nove intercolonnii e le due estreme con tre, sono di mezzo rilievo; ciascun di questi intercolonnii comprende una nicchia alternamente rettangola e centinata con istatua: la trabeazione dell'ordine è p. 2.2 (m. 0.775).

Signoreggia tutto l'intorno un poggiuolo con colon-

nelli frapposti a pilastrini, a piombo delle colonne, sostenenti altrettante statue, le quali a questo lato partite in più luoghi ascendono a cinquantatrè: frammezzo ad alcune di quelle entra la luce per tredici fenestre a rischiarare tutto il Teatro.

Una decorazione di tre intercolonnii dipinti con nicchie e statue a rilievo, nonchè il soprastante poggio del pari dipinto con otto figure, ricorre lungo le pareti che formano il fianco delle versure, a cui poggia la scalea.

Copre tutto il Teatro soffitto moderno raffigurato per un velario sostenuto da funi: ma di esso in altro capitolo.

Per tutta quanta la descritta invenzione assegnavasi al Palladio uno spazio di terreno irregolare lungo piedi 108 (m. 38,598), largo p. 66 (m. 23,588); solo dopo la di lui morte veniva aggrandito. Ma dall'angustia ei seppe cogliere maggiore la lode. Inscrivendo sul dato terreno un circolo al modo degli antichi egli avrebbe formato un Teatro insufficiente non pure a Vicenza, ma a qualsiasi piccola terra. Sciogliendosi dalle regole, ei si appigliò al partito di un'ellissi, il cui asse maggiore prolungandosi sopra la linea maggiore del sito giova tutto quanto all'uopo.

Nel dipartirsi dalla forma antica ne derivavano molte necessità di mutamenti; e chi si facesse a paragonare l'effetto di questi con quello che avria dovuto uscire dalla conservazione del circolo, ne trarrebbe bella cagione di ammirare la sapienza inventrice di siffatte innovazioni.

Fu chi tentò conghietturare con quali regole il Palladio abbia operate siffatte alterazioni, che pur conservano all'opera un incantevole effetto: in luogo di questo studio, degno subbietto dei maestri dell'arte, qui basti la cognizione delle riforme indicate.

Secondo le proporzioni latine, la scena, per corrispondere in doppiezza al diametro maggiore della orchestra, dovea prolungarsi sino a p. 101.4 (m. 36,215), il piedestallo delle colonne del primo ordine della scena o podio è minore di forse un piede; scade egualmente in altezza la soprastante colonna; è invece maggiore il piedestallo dell'ordine secondo.

Non è senza variazione di minor altezza la cinta dell'orchestra per la irregolarità de' suoi diametri; nè al tutto conformi i gradini, il cui scarso numero escluse le precinzioni o ripiani, nonchè minori scale, di cui fanno vece le due interiori negli angoli delle pareti.

La desterità dell'architetto si dimostra specialmente nel vario compartimento del superiore intercolonnio, che addossato al muro di confine non potea distinguersi in continua loggia, che invece vi è aperta in due spazii disgiunti, coll'alterna varietà di tre comparti ripieni.

La poca capacità del Teatro e la sonorità del legname della gradinata giustifica la mancanza dei vasi sonori; avvegnachè i due angoli delle logge sembrino nuocere alla ripercussione dell'aere, tuttavia un suono scosso pur sottilmente a Teatro vuoto, si ripete agilissimo: ad agevolare tale scopo, il tetto del portico sopra

la cavea avrebbe dovuto secondo gli antichi tenersi a livello del prospetto della scena. Il Palladio impedito dall'elevar a quel punto il portico per difetto di maggior numero di gradini, chiudeva il varco al suono colle pareti di confine, aggiungendo a quel làto l'ornamento del poggio e delle statue, dietro cui è disposta qualche sezione di nuovi gradini.

Alla squisitezza delle proporzioni risponde in tutte parti quella della esecuzione, quantunque, oltre il maggior numero delle statue, tutte le colonne ed altre parti minori sieno di stucco, del qual genere di costruzione tanto si piacque il Palladio e gli antichi: il legname della gradinata torna pur anco più comodo al sedere: eziandio nel fiorire de' loro tempi i Greci ed i Romani costruirono di legno i loro teatri.

La forma e la materia dell'Olimpico ebbero imitatori. L'emulo Scamozzi nel 1588 a richiesta del duca Vespasiano Gonzaga rinnovava, o piuttosto copiava, la prova in quello di Sabionetta; a Parma l'Aleoti nel 1619 per ordine del principe Ranusio I Farnese, l'uno e l'altro oggidì deformati o deperiti: figlia di care sollecitudini sussiste intatta la gemma dell'Olimpico, che i mutati costumi lasciano troppo a lungo silenzioso; ricompongono a festa le più liete solennità della patria; medita pensoso il sagace oltramontano; saluta Italia uno dei più importanti monumenti del suo gusto e della opulenza cittadina.

III.

DELLE PROSPETTIVE, DELLE STATUE, DEL SOFFITTO E DELL' ODEO

---

a) *Delle Prospettive*

Massimo ornamento del Teatro Olimpico sono le prospettive dentro dalle cinque porte della scena.

Gli antichi innalzavano in quel sito una macchina in forma di triangolo, che aggirandosi sopra se stessa presentava una delle fronti dipinte con disegno prospettico di ornamenti accomodati all' una, o all' altra delle tre favole comica, tragica, satirica che volesse rappresentarsi: lungo que' luoghi erano pure le cantonate, o volte che si stendeano avanti, e facevano l'entrar della scena.

Lo Scamozzi intitolando nel 1615 ai deputati di Vicenza l'ottavo dei suoi libri d'architettura non si rimanea dal far loro presente che « nell' inventare et ordinare le prospettive... il tutto era proceduto dall' ingegno, et industria sua ».

È però da considerarsi la parte 15 febbraio 1580,

con cui gli Accademici chiedendo il luogo delle prigioni scriveano: « L'andò parte di supplicar la magnifica città con quel modo che sarà più conveniente, acciò concedesse detto loco, disegnando essi di venir alla fondazione del Teatro secondo il modello già fatto dal loro concademico Palladio, e *disegno parimenti delle prospettive* ».

Questo passo comprende fermamente l'originale pensiero di aggiungere alla scena le prospettive, quantunque non ne domandassero il loco, che mancava, prima del 2 gennaio 1582, dichiarando che *senza* la *prospettiva* non si *potria* dar *perfezione* alla *fabbrica.*

Di qui è certo che il pensiero della prospettiva non era sorto dopo la morte di Palladio, e che nell'eseguirla intendevasi compire una parte necessaria.

È bensì ignoto il primo pensiero del Palladio, che allo Scamozzi avrà toccato di condurre a fine secondo sua mente; al che sembra accennare la lettera del 1585 del Pigafetta che dice: *le prospettive ha disegnate M. Vicenzo Scamozio.*

Si è già notato che anche pel teatro della *Sofonisba* nel 1562 si fa cenno d'una prospettiva non già dipinta, ma reale «il cui piano, dice la contemporanea descrizione, era finto in un pavimento di quadri vaghissimi con certe fascie, i quali andavano minuendo verso lo stringere di essa prospettiva, onde poteano gli occhi dei riguardanti inoltrarsi assaissimo, e tuttochè brevissimo spazio fosse pareva all'occhio posto lontano ».

Incolpisi nuovamente Silla, che indarno ci promise i disegni del genitore, il quale alle porte della scena olimpica deve per fermo aver accomodato non le mobili macchine degli antichi non più in uso, ma uno stabile ornamento prospettico, sebbene non ne avesse libero lo spazio, che potè confidare ottenersi, come avvenne, più tardi. Non è il primo caso che un architetto abbia ideato una parte che tosto, e forse mai non poteva eseguirsi, ma pur richiesta dalla convenienza delle parti. Il Palladio stesso nel 1572 per la loggia publica di Vicenza inventava un maggior numero di archi, i quali non poteano eseguirsi, per difetto di terreno, che la città avea pur deliberato di acquistare, ma non ha giammai posseduto.

Ma gli Olimpici nel 1579 aveano scelto a rappresentarsi una pastorale, a cui il Palladio deve avere nelle prospettive acconciato gli ornamenti: il partito dell'*Edipo* fu introdotto nel 1583; si vorrebbe dunque concludere che gli Accademici commettessero allo Scamozzi di sostituire all'invenzione del Palladio un disegno corrispondente al fatto tragico nuovamente scelto, per cui egli venne in pensiero di *inventare et ordinare sette contrade*, che ora si veggono, *della città di Tebe*, come scrive lo stesso Pigafetta, perchè di quella era re l'*Edipo* rappresentato, sebbene lo stile delle varie fabbriche più o meno rilevate lungo le dette vie sieno al tutto moderne e ben lontane dal rendere imagine di una città greca.

b) *Delle Statue*

Le statue che in numero di 95 sono distribuite pel Teatro rappresentano i più antichi fondatori dell'Accademia e del Teatro, con felice allusione al costume dei Greci, che poneano statue in Olimpia ai vincitori dei giuochi: anche presso i Romani i teatri erano pieni delle statue degli uomini celebri.

Fino dal 23 maggio 1580 nei primi giorni della fabbrica, deliberavano gli Accademici essere convenevole « che facendosi spesa così onorata per cosa perpetua, resti anche perpetua memoria di quelli che saranno concorsi: che ogni Accademico possi a spese sue proprie far fare la sua statua di stucco con dichiarazione però che sieno tutte eguali quanto alla spesa con l'iscrizione del nome, impresa et arma: quali statue debbano esser poste nei pedestalli delle colonne e nicchie dell'apparato secondo il disegno ». Varii poi furono i partiti del miglior sito da assegnarsi, finchè prevalse quello dei più generosi colla fabbrica. Cavati a sorte i nomi degli eguali, da circa settanta furono i contribuenti, sedici quelli che offersero sessanta scudi d'oro: fu detto primo ordine quello dei dieci tabernacoli; quello dei nicchi e piedestalli secondo; terzo quello dell'attico: l'adempimento del progetto non era senza difficoltà; però venivano deputati sei Accademici, i quali nel 2 aprile 1582 definirono che ognuno facesse la sua sta-

tua con figura d'uomo vestito, ovvero armato all'antica, con ritratto eziandio naturale; che si riformassero quelle di femmina con facce e vesti virili; si scrivessero in latina lingua con quello del padre i nomi e cognomi, e si aggiungesse l'impresa: più tardi questa e quelli vennero divietati.

Nel maggio del 1584 le cose non erano ancor condotte a buon fine; il principe ed i sopravveglianti alla fabbrica fermarono accordo con Ruggiero Brascate e Domenico Fontana scultori, i quali facessero le statue mancanti al prezzo di sette scudi d'oro l'una, e racconciassero le licenze già innanzi proscritte. Mancano le memorie degli scultori delle prime statue, certamente diversi di mano siccome esse lo sono di pregio: si attribuisce quella di Pietro Conti a M. Cristofaro milanese, pagata scudi cento d'oro; e quella di Pompeo Trissino al Vittoria pagata scudi ottanta: a piedi di questa sono incise due lettere *A. R*, le quali sono replicate sotto la statua di Gio. Battista Pelizzari, una della gradinata: se, come è probabile, nascondessero il nome dello scultore, si potrebbe leggere Agostino Rubini, figlio del ricordato Lorenzo, e congiunto di parentela col Vittoria, col quale operò molte statue delle Procuratie Nuove.

Non tutte le statue del Teatro Olimpico furono eseguite a questo tempo: il disegno publicato da Bruto Orefici nel 1620 ne mostra il poggio della gradinata ancora privo a quell'epoca: il difetto fu adempito nel 1751 per voto dell'Accademia, che ne commise tren-

tadue in pietra a Giacomo Cassetti, genero del Marinali, ventotto sul ballatoio, quattro nelle due logge sottoposte: gli Accademici si condussero a questo partito non pure per la sussistenza dei quariselli del poggio che sembra le aspettassero, come per la corrispondenza dei fianchi confinanti colle logge, sopra i quali continuandosi in pittura l'intercolonnio vi si ritrassero anche quattro figure per lato d'ignota significazione, ma di stile non riprovevole e però non tarde dal finimento del Teatro.

Fù solo a quest'epoca che il Palladio ebbe anch'egli la statua, invano statuitagli nel 1582 tra quelle della scena, e con esso Gian Giorgio Trissino suo maestro nell'arte. Ad ambedue venne ceduto il primo onore del luogo, dato in sorte agli altri scelti dal numero dei fondatori ed illustri o benemeriti dell'Accademia.

La serie degli Accademici raffigurati nelle statue è la seguente:

Sopra la scena

I. Ordine *a*) nei quattro tabernacoli inferiori

A destra	A sinistra
Angelo Caldogno	*Gio. Battista Ghellini*
Benedetto Sesso	*Pompeo Trissino*

b) Nei sei tabernacoli superiori

Pietro Conti
Teodoro Tiene
Giacomo Ragona
Girolamo Schio
Pietro Capra
Pietro Porto

II. Ordine a) nelle colonne

Lodovico Chiericato
Pietro Bonanome
Gio. Antonio Piovene
Fabio Trissino
Fabio Pace
Giulio Poggiana
Gio. Filippo Banca
Spinella Bissari
Giovanni Locatelli
Cristoforo Barbaran

b) nei nicchi inferiori delle versure

Ant. Maria Angiolello
Paolo Volpe
Girolamo Buso
Claudio Bissari

c) nei nicchi superiori

Leonida Porto
Lelio Poggiana
Alessandro Marzari
Valerio Barbaran

III. Ordine dell'attico

Gio. Battista Gorgo
Orazio Velo
Giovanni Monza
Gio. Battista Titoni
Girolamo Forni
Marco Valle
Paolo Piovene
Fausto Macchiavelli
Onorio Belli
M. Antonio Broglia
Paolo Chiapin
Francesco Florian
Nicola Tavola
Girolamo Porto

Sopra la gradinata

Leonardo Valmarana

Ortensio Loschi
Lodovico Zuffato
Gio. Battista Calderari
Fabio Arnaldi
Francesco Caldogno
Stopaciero Traverso
Curio Orgiano
Giulio Ghellini

Negli angoli della gradinata

Gio. Battista Pellizzari
Carlo Camozzo
Torquato Monza
Tiburzio Marzari
Girolamo Caldogno
Erminio Bissari
Vincenzo Garzadori
Alessandro Mora
Muzio Monza
Giacomo Magrè
Gio. Battista Valmarana
Camillo Sesso

Sopra l'intercolonnio della gradinata

Gian Giorgio Trissino
Valerio Chiericato
Sertorio Repeta
Giuliano Piovene
Pietro Paolo Bissari
Camillo Godi
M. Antonio Trissino
Livio Pagello
Orazio Almerico
Guido Arnaldi
Attilio Trento
Marco Ghellini
Marco Sangiovanni
Camillo Scroffa
Andrea Palladio
Bernardo Schio
Vincenzo Caldogno
Girolamo Conti
Alessandro Massaria
Pietro Loschi
Elio Belli
Antonio Capra
Vincenzo Scamozzi
Bernardino Trinagio
Francesco Ghellini
Bernardo Porto
Gio. Battista Garzadori
Gio. Battista Velo

Nei quattro nicchi sotto le logge

Paolo Gualdo
Giulio Tiene
Conte di Monte
Giacomo Pagello

c) *Del Soffitto*

Soggetto di meditazione all'artista, e di critica allo storico è il soffitto, dipinto quale si vede oggidì nel 1828 da Giovanni Picutti: esso rappresenta un vela-

rio sostenuto da funi, il quale copre uniformemente tutto il Teatro: le funi partendo da un anello di adattata grandezza soprastante alla orchestra si dirigono alle colonne che adornano la scena e parimenti verso quelle che sono sopra la gradinata, e vanno in parte avvolgendosi all'intorno di carrucole, ed in parte aggruppandosi in anelli, le une e gli altri dorati e disposti sopra i pilastrini dell'attico nel prospetto della scena, e lungo le muraglie nell'intorno della gradinata.

Le azioni ed i giuochi si davano il più spesso di giorno nei teatri antichi, i quali erano però scoperti, proteggendo gli spettatori e gli attori una tela sostenuta da antenne.

Il Palladio coprendo di tetto la sua invenzione dovea però conservare alla medesima la imitazione dell'antico: ma egli non era più quando eseguivasi il lavoro, di cui il Marzari nei giorni della costruzione affermava «doversi tutto di stucco et a pittura scoprire il soffitto». Nel 1620 il Bruto Orefici ne publicò il disegno, in cui la coperta sovrapposta al pulpito è partita in sette lacunari corrispondenti ai vani dell'attico, suddivisi in quindici spazii: la parte distesa sopra il rimanente Teatro raffigura un velario: dell'una e dell'altra opera nell'unita lettera egli scriveva che «il soffitto compartito di stucchi e di pitture cuopre l'intarsiato pavimento della scena; col medemo livello essendo finto aere vien coperto il resto del sito». Riparazioni del 1647 e 1677 non mutarono faccia a que-

sta distribuzione: nel 1734 la parte del soffitto sopra il pulpito convertivasi in un tavolato disegnato in tre grandi spazii dipinti: chiudeva il rimanente del cielo una tela aderente al tavolato; nuovi bisogni invocavano a tutto il soffitto del Teatro nuove riparazioni, cui provvedeva l'Accademia col seguente partito del 23 aprile 1755: «che sieno dal corpo del consiglio accademico eletti due soggetti che s' impieghino per vedere di ritrovare il soldo occorrente, e il modo di rinnovare il soffitto di questo Teatro alla ducale, sul disegno antico del suo architetto Palladio».

La qualità della proposta fu il seme di una disputa, in cui si divise l'Accademia, cercando quale fosse stato il vero pensiero del Palladio in quella parte eseguita dopo la morte di lui. Alcuni, alla testa dei quali l'Arnaldi, parteggiavano per la rinnovazione del disegno publicato dal Bruto Orefici. Capitanava Ottone Calderari i secondi, i quali contendevano per un soffitto, che a modo di velario coprisse tutto il teatro. Diceva l'Arnaldi che sebbene la scena degli antichi si volesse ritenere scoperta, tale non poteva avere costrutto la sua il Palladio, che ai due ordini della scena sopprappose un attico, su cui ragionevolmente dovea poggiare un soffitto ducale; pel quale effetto dall'estremità delle versure avea prolungato un tratto di muro parallelo alla scena, quasi a chiuderne il recinto ed a dividerlo dalla cavea: quindi altra cosa era il cielo aperto sopra di questa, tenuto anche dal Palladio più alto del rimanente.

Attribuiva il Calderari ad arbitrio l'esecuzione del disegno citato dal Marzari e dal Bruto Orefici, ed argomentavalo contrario alla comodità, perchè mostrava riparare i soli attori; alla bellezza per la ineguale gradazione; alla solidità per la soverchia estensione dell'architrave, che congiungeva le estremità dei due fianchi del muro prolungato. Prevalse nullameno l'opinione dell'Arnaldi che avea mantenitori nel co. Francesco Magnacavallo e in Giambatista Borra, ambedue di Torino, nel march. Galiani di Napoli e nell'Algarotti di Firenze; teneva pel Calderari il Temanza e alcun altro. Come avviene sovente delle dispute, il finale successo fu quello di non far nulla: nel 1811 risvegliavasi la proposta, a cui erano meno favorevoli le turbolente vicende del tempo, quando la generosità di splendido cittadino, il co. Giambatista Orazio Porto defunto il giorno 4 febbraio 1816, agevolò il compimento dell'opera divenuta ogni dì più necessaria e dispendiosa, assegnando alle riparazioni più urgenti del Teatro la somma di lire 30000.

Bartolammeo Malacarne, architetto della città, abbracciato il partito di Calderari, di cui era discepolo, proponeva nel 1819 i suoi disegni che veniano eseguiti: per condurre ad una stessa linea tutto il soffitto egli elevava di un piede la parte che stava sopra la gradinata, e lungo ad essa fece ricorrere la cornice dell'attico: ritenuta l'antica ossatura del tetto per più comoda riparazione del soffitto, coperse di nuovo e più

alto tetto tutto il Teatro; e distribuì con nuovo e felice riparto le finestre; nel 1838 coprì d'un cielo le prospettive della scena con maggior effetto della veduta.

d) *Dell' Odeo*

Ultimo da descrivere è l'Odeo, col qual nome lo Scamozzi chiamava le stanze adiacenti al Teatro, che nel 1582 gli Accademici chiedevano d'innalzare a comodo delle private loro prove.

Presso i Greci l'Odeo, che nella loro lingua significa *dal canto* serviva ai cori, e alle gare publiche degli studii: nella forma somigliavano ai teatri, da cui erano poco discosti, ma erano di minor dimensione; mancavano della scena e talvolta avevano alcuna parte coperta.

Era però ben vanitoso lo Scamozzi, quando, inventor di esso chiamava « nobilisssima la fabbrica dell'Odeo dell'Accademia che forse non ha pari » conciossiachè sia tanto dissimile dagli antichi, e solo ne imiti l'uso delle musiche e degli altri esperimenti accademici: esso compartesi in tre stanze di diversa dimensione, affatto disadorne di forme architettoniche, ad eccezione d'una porta d'ingresso sulla via, con intercolonnio dorico, *sopraornato* e frontespizio. Se di queste tre diasi il nome di Odeo alla sola meno estesa, a cui introducono tre ingressi, uno ad arco e due rettangoli, il distintivo di quel nome mi pare ancor più superbo.

Poichè il partito delle imprese e dei nomi cominciati a porsi sotto le statue del Teatro non parve modesto a chi dei forestieri visitava il Teatro, nel 1584 destinavano gli Accademici che le imprese dovessero dipingersi nella stanza grande dell'Accademia; più tardi aggiunsero che per mostrare gratitudine ai fondatori del Teatro fossero posti i loro nomi in una pietra da collocarsi ivi medesimo colla serie delle statue. Nel 1595 non era compiuto ancora il lavoro e però fu preso che dovesser condursi a fine tutte le imprese particolari degli Accademici, facendo fornire a pitture di chiaroscuro tutto il compartimento del fregio già cominciato; nè paghi a questo gli Accademici del 1596 deliberarono che « dentro i quadri del maggior friso si facessero dipingere le azioni più nobili già fatte dell'Accademia per ornamento et onorevolezza del loco, per virtuoso eccitamento a' posteri, et per la memoria della generosità degli Accademici passati e presenti. »

Gioverà aver recato queste proposte, le quali stabiliscono le ragioni e l'età delle pitture, e degli altri ornamenti, che veggonsi anche oggidì nelle due principali stanze dell'Odeo.

Sopra due pareti della prima stanza ricorre un fregio diviso in sei campi che rappresentano alcune azioni degli Olimpici.

Il primo a destra raffigura l'azione dell'*Amor costante*: vedesi ritratta un'idea del Teatro del 1561 eretto nella basilica preso in ispaccato che scopre una

gradinata con soprastante intercolonnio, e parte di scena decorata di fabbriche; nel pulpito recitano due attori. Sopra si legge MDLXI. HIERON. SCL. PR.: a piedi AMOR COST.

Il secondo quadro rappresenta l'azione della Sofonisba: la scena tolta di fronte è un prospetto adorno di tre porte, ciascuna con proprio intercolonnio: tra cui una nicchia con istatua: al di sopra ricorre un attico: sul pulpito è ritratta Sofonisba nell'atto che riceve il vaso del veleno.

Sopra il dipinto si legge MDLXII. VALERIO CLER. V. F. PR.; al di sotto SOFONISBA.

Il terzo campo presenta lo spaccato del Teatro Olimpico: nella parte più alta si riconosce l'antico soffitto distinto in lacunari: sul pulpito si vede Giocasta che ricompone *Edipo* e Tiresia. Leggesi in alto MDLXXXIIII LEO. VALM. PR.; al di sotto EDIPO.

Nel quarto loco del fregio è dipinto un torneo: si vede di fronte la scena del Teatro Olimpico coll'apparato di un edificio dentro la porta principale: sopra il pulpito combattono più cavalieri: in alto venne scritto MDLXXXVIII. IO. BAPT. GHEL. PR.: di sotto TORNEO.

Succede nel quinto comparto l'impresa dell'Accademia col motto HOC. OPUS.

Il sesto presenta la visita dei Legati Giapponesi nel Teatro Olimpico, dipinto in ispaccato: gli ambasciatori siedono nell'orchestra; sul pulpito legge un Accademico che fu Livio Pagello. La gradinata è densa di spettatori.

In alto è scritto MDLXXXV. ANG. CALID. PR., e inferiormente IAPPONENSIUM. LEGATIS.

Di queste due azioni gioverà parlare nella serie delle feste date dopo l'*Edipo* nel Teatro Olimpico.

Nell'altra parete di fianco leggesi una iscrizione posta in memoria di alcuni Accademici fondatori dell'Accademia e del Teatro, in cui parecchi hanno la statua.

Olympicis theatri conditoribus de patria
de academia de musarum studio benemeritis

Angelo Calidonio	*Lelio Poliana*	*Hortensio Lusco*
Jo. Bapt. Ghellino	*Alexand. Merzario*	*Jo. Bapt. Calderario*
Benedicto Sesso	*Valerio Barbarano*	*Fabio Arnaldo*
P. Trissino A. V. A.	*Nicolao Tabula*	*Vincentio Garzatoro*
Petro Comiti	*Fabio Pacio*	*Carolo Camutio*
Hieronymo Scledo	*Jo. Bapt. Gurgo*	*Torquato Montia*
Theodoro Thieneo	*Honorio Bellis*	*Mutio Montia*
Petro Porto	*Fausto Malclavello*	*Herminio Bissario*
Julio Poliana	*Jo. Bapt. Titono*	*Josepho Porto*
Ant. Mar. Anzolello	*Horatio Vello*	*Bernardino Porto*
Jo. Bapt. Plovenio	*Francisco Floriano*	*Livio Paiello*
Fabio Trissino	*Andreae Palladio*	*Hieronymo Porto*
Spinellae Bissario	*Leon. Valmarana*	*Hieron. Valmarana*
Hieronymo Bosio	*Ludovico Zufato*	*Alfonso Ragona*

Iussu publico erectum
anno MDXCV Pomp. Trissino a v. a. pr.

Al di sotto di questa epigrafe fu posta una memoria

alla generosità del c. Gio. Battista Porto benemerito del Teatro che dice

IOAN . BAPT . HORATIO · PORTO
COMITI
QVOD
THEATRO . OLIMPICO . INSTAVRANDO
SCVTAT . N . ITALIC . VI . MILIA
TESTAMENTO · LEGAVERIT
ORDO . POPVLVSQVE . VICENTINVS
VIRO . DE . PATRIA . OPTIME . MERITO
MDCCCXVI.

La lapida su cui è la epigrafe dettata dallo Schiassi sorregge il busto del testatore, lavoro di Antonio Bosa bassanese.

Sopra le tre porte di questa sala leggevasi già tempo un motto che più non si vede: OLIMPICIS EXCITAMENTO — CIVIBVS OBLECTAMENTO — PATRIAE ORNAMENTO (Faccioli M. L. I. p. 124).

Un intercolonnio dipinto adorna le pareti della stanza di mezzo: sotto la trabeazione ricorre una serie di scudi preparati a ricevervi lo stemma degli Accademici, dopo che si rinunciò al partito di rappresentarli insieme coi nomi sotto le statue: quella fattura è rimasta incompiuta.

Ogni intercolonnio non impedito dai vani delle porte o delle finestre comprende una nicchia con istatua a

chiaroscuro destinata a rappresentarvi i giorni della settimana.

Lunedì	sotto la figura di	Diana
Martedi	»	Marte
Mercordì	»	Mercurio
Giovedì	»	Giove
Venerdì	»	Venere
Sabato	»	Saturno
Domenica	»	Apollo

Figura del Tempo armato di falce.

Sopra l' intercolonnio cammina un fregio, nei cui vani si leggono le seguenti epigrafi:

Sopra la portà comune alle due stanze
nella parte inferiore, ai fabricatori dell'Odeo

Olympici quorum auspiciis et liberalitate aedes
Theatro inservientes erectae et exornatae sunt

P. Trissinus A. V. A.	*Sylla Palladius*	*Vespasian. Zuglanus*
Sertorius Repeta	*Antonius Poliana*	*Achilles Trissinus*
Vincent. Calidonius		*Hieron. Trissinus*
Antonius Cividale		*Hieron. De Comitibus*
Sforcia Bissarius	*Michael Calidonius*	*Sebastianus Ragona*
Alexander Tridentus	*Jo. Al. Valmarana*	*Christ. Valmarana*
M. Ant. Capasanta	*Virginius Banca*	*Fabritius de Luschis*
Scipio Clericatus	*Mutius Montia*	

Balth. Valmarana		*Guido Arnaldus*
Horatius Velo	*Decius Calderarius*	*Fabius Pacius*
Benedictus Sesso	*Camillus Montia*	*Jacobus Valmarana*
Scipio Banca	*Galeatius Roma*	*M. Ant. Borsellus*

Decreto publico red. an. MDCVIII.
Pompeio Trissino a v. a. pr.

Nella parte superiore di questa parete, in memoria
dei benemeriti
delle statue poste ai fondatori dell'Accademia

Academici qui statuas superiori podio theatri
Ornamento futuras impensa quisque sua
Faciendas ponendasque curavere.

Cyrus Trissinus	*Julius Portus*	*Camillus Clericatus*
Ludovicus Scledo	*Manfredus Repeta*	*Jo. B. Et L. Calydonii*
Coriol. Plovenaeus	*Ascan. de Comitibus*	*Henricus Bissarius*
Franciscus Massaria	*Maximilian. Portus*	*Nicolaus Luscus*
Ludovicus Trissinus	*Carolus Cocollus*	*Eleonorus Pajellus*
Marius Capra	*Carolus Mucianus*	*Barthol. Squartius*
Æneas Arnaldus	*Georg. Marchesinus*	*Horatius Tridentus*
P. A. Et Gel. Ghellini	*Antonius Ghellinus*	*Horatius Portus*
Sert. a Sancto Joanne	*A. De Garzadoribus*	*Julius Scrofa*
Hieronymus Velo	*Parmenio Trissinus*	*Joannes Montenarius*
Cajet. Hercules Et	*Adrianus Thienaei*	*Antonius Pajellus*

Principe Mario Capra anno MDCCLI.

Nella parete di fronte ai perfezionatori dell' Odeo

Olympici quorum aere haec porticus absoluta

Alph. De Luschis	*H. de Garzatoribus*	*Aug. Fontana Can.*
Almericus Plovenus	*Nicolaus a Tonso*	*J. B. Macrad. de Cam.*
Sebastianus Ragona	*J. Capra Q. Fabritii*	*Joseph Scropha*
Jacobus Bissarius	*Jo. Al. Valmarana*	*Paulus Porto Eq.*
Julius Poliana	*Ac. Trissinus Q. Ach.*	*Horatius Vello*
Franc. de Nigris E.	*Caesar Ragona*	*Hercules Fortetia*
Vincentius de Nigris	*Laelius Gualdo*	*Aloysius Macradius*
Fr. J. de Mosoate Lug.	*Asdrubal de Luschis*	*Horatius Porto*
Virginius Banca	*Scipio Clericatus*	*Jul. Capra Q. Bapt.*
Bonifatius Poliana	*Max. Valmarana E.*	*Leonard. Valmarana*
Franciscus Cerato	*Hieron. Calydonius*	
Vincentius Arnaldus	*Lud. de Garzatoribus*	

Alphonso de Luschis principe MDCXXXV.

Sopra la parete a destra, a testatore benemerito

JO. BAPTISTAE CO. DE VELO HIERON. F.

PRINCIPI EMERITO

ACADEMIA HERES EX ASSE SVBSTITVTA

BENEMERENTI P.

MDCCLXXXIV.

Sopra la parete a sinistra, a due benemeriti dell'Accademia per vinta contesa di terreno adiacente al Teatro e per ottenuta concessione di sussidio

PETRO PAVLO BISSARIO COMITI COMMENDATARIO
CVJVS IN ORANDO FACVNDIAM
ADVERSARIVS EXHORRVIT PRINCEPS EXAVDIVIT
SYRENES ADRIATICI VEL MIRACVLVM
SVSPEXERE
ET ALPHONSO COMITI DE LVSCHIS
PRO VIGESIMA FISCI MVLTARVM IMPETRANDA
LEGATIS SVIS
OLYMPICORVM ACADEMIA POSVIT
ANNO DOMINI MDCXI.

IV.

DELLA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELLA TRAGEDIA DI SOFOCLE *Edipo re*

Colla fondazione del Teatro gli Olimpici avevano deliberato di recitare per prima una favola pastorale. Sembra che a questo punto si conducessero pegli eccitamenti di Fabio Pace, il quale ai gravi studii della medicina accoppiando quelli delle amene lettere, piacevasi di scrivere componimenti teatrali, esercizio comune a parecchi degli Accademici vicentini. Egli aveva specialmente posto mano all'*Eugenio*, in cui da tre anni lavorava nel 1583, quando in paragone di esso venne proposta da recitarsi l'*Eraclea* di Livio Pagello, scrittore di tragedie, e uno dei principali promotori del Teatro Olimpico.

La sola memoria pervenutaci dell'Eugenio, è una testimonianza di Nicolò Rossi accademico contemporaneo, il quale nei suoi *Discorsi intorno la tragedia*, afferma che Fabio Pace nella sua non men artificiosa che bellissima pastorale aveva introdotto in alcuni satiri e sileni quella specie di ballo grave aggiunto ai tempi di

Sofocle anche nelle tragedie, col quale imitavansi i costumi della persona che ballava con gesti e moti del corpo, accompagnati da parole ridotte in verso di special ritmo.

Eraclea è nome di una figlia di Gerone re di Siracusa; quella tragedia che autografa conservasi nella Bertoliana, era composta con cori al modo dei greci.

Prevaleva negli Olimpici il partito della tragedia, il quale suscitò la gara della scelta; oltre l'Eraclea del Pagello si prese ad esame la Semiramide di Muzio Manfredi, l'Aminta di Torquato Tasso, l'Alessandro del Massaria, l'Idalba di Maffio Venier, la Placidia di Luigi Valmarana; fu veduto eziandio l'Alessio, lavoro latino del Vida, nonchè l'Achille di Antonio Loschi, prima tragedia scritta nella lingua del Lazio da quel vicentino nel secolo XV come più tardi la Sofonisba nell'italiana dal Trissino.

Nell'importanza della ricerca diedero voto Antonio Ricoboni professore di lettere in Padova, Sperone Speroni e il Guarini, tutti e tre dell'Accademia: ricorsero perfino ai greci esemplari, e chiesero al Pace la traduzione dell'Edipo di Sofocle. Questo valente Accademico non accettava per soverchio riserbo l'onorevole incarico; però i due Accademici Giulio Poggiana e Alfonso Ragona recavansi a Venezia a dimandarne Orsato Giustiniani, che si sapeva aver compiuto il lavoro tentato in quel tempo da parecchi italiani; questa volta si stabilivano finalmente gli animi e non si pensò che a ri-

unire tutti gli sforzi pel miglior successo; accordavasi insieme e una somma celebrità di quel capo d'opera del teatro greco e una distinta rinomanza dell'Accademia acquistata per molte prove di valore e di gusto; e per ultimo una massima aspettazione del Teatro nuovamente eretto con molto dispendio. Non ancora compiuto già traevano a vederlo distinti personaggi, a cui per trattenimento veniano dati anzi tempo nel medesimo solenni esperimenti di musiche e di letture, quando al duca di Mantova Guglielmo III, quando a Ferdinando Gonzaga signor di Guastalla ed a taluno di quei di Mirandola, di Massa e Carrara, nonchè ai proveditori generali della republica e a principi cardinali della Chiesa. Ordinata ogni cosa prestabilivasi il carnovale del 1585 per la recita dell'Edipo, i cui particolari è facile rinvenire in una copia di relazioni inedite e stampate in argomento dell'applaudito successo.

Assumevano da recitarsi le parti più gravi della tragedia uomini chiari per doppia lode di autori e di interlocutori. Luigi Grotto d'Adria, cieco dalla nascita, acconciamente sostenne il personaggio di Edipo; Nicolò Rossi di Vicenza sopra ricordato coprì le parti di Tiresia; e queste stesse, forse nella replica, perchè tutti erano doppi i personaggi, vennero sostenute da Giambatista Verato, applaudito in tutti i teatri del suo tempo; vestì la persona di Giocasta la sposa di lui non meno lodata nella difficil arte di Roscio.

Molto si disputò del miglior modo d'illuminare il

teatro. Proponeva Angelo Ingegneri di Ferrara, che da lungo fregio pendente dal soffitto sopra l'orchestra, si mandasse la luce verso la scena, e gli attori per mezzo di lampadini disposti dietro riflessi d'orpello, così che nè quelli fossero discoperti, nè raggio alcuno si diffondesse sopra gli spettatori, tra i quali non doveva apparire chiarore. Significava da Torino Alessandro Tessame l'invenzione d'un olio privilegiato, che dalle versure della scena distribuito in canaletti spandesse la luce da concave coppe. Vantavasi anche lo Scamozzi di un proprio artificio superiore a tutti gli altri già adoperati, perchè a guisa di sole intendeva rischiarare le prospettive della scena e le persone senza verun effetto di ombra; prese per ultimo il non agevole incarico Antonio Pasi ingegnere del duca di Ferrara.

Intanto «la fama della tragedia da recitarsi in Vicenza, dice una cronaca contemporanea, erasi sparsa non solo per le città circonvicine, ma a Milano ed altrove. Per il che deliberatosi il giorno della Domenica 3 marzo ed il giorno ultimo di carnovale per tale spettacolo, concorsero in detta città tanti forestieri che a memoria di uomini viventi non è stato veduto il maggior numero».

Gareggiavano in cortesia i Vicentini verso così facile benevolenza degli ospiti, del qual fatto il Pigafetta ci lasciò questa onorevole testimonianza. «Sono stati cortesemente alloggiati in questa città d'intorno a 2000 gentili uomini tra di Venezia e dello stato Veneto, e

d'altri paesi, talchè non si vedeva altro per le strade che gentili uomini, gentili donne, carrozze, cavalli forestieri che venivano per trovarsi alla Tragedia e questi tutti albergati e levati dalle osterie, senza anco in certo modo esser conosciuti se non per forestieri. L'amorevolezza poi usata a tutti nell'entrare ove era calca grandissima, come in stippa e nell'accomodarsi dentro e nel rinfrescare chiunque ne dimandava, con vini e frutti, usata dagli Accademici, che in persona queste cose mandavano ad esecuzione, è incredibile e soprattutto in accomodare le gentili donne abbasso nell'orchestra ove erano disposte le sedie per loro, che ascendevano fra forestieri, e della terra a quattrocento.... il numero della gente ch'era spettatrice superava tremila. Si entrò di buon'ora, cioè dalle sedici alle ventiquattro ore e si cominciò all'un'ora e mezza di notte e finì dopo le cinque, sicchè alcuni, fra i quali fui io con altri amici e signori miei, stettero là dentro forse undici ore senza increscerne punto; perciò che nel veder tanti visi nuovi successivamente e sempre, e nell'accomodarsi le donne e nel considerare quella ragunanza trapassò il tempo molto presto. Erano disposte per siti diversi in ciascuno de' tredici gradi alcune aprìture per andare ai suoi servigi, di modo che nulla mancò sì di rinfrescamenti, sì di altro all'intera comodità degli spettatori ».

Giovavano a sì perfetto ordine gli ufficii bene compartiti fra gli Accademici, dei quali erano destinati sei

alla cura delle cose della musica e dei cori; sei all'invenzioni delle vestimenta; dodici alla guardia delle porte del teatro; dodici per accomodar gli uomini al luogo loro, e altrettanti le donne.

Ebbe massima parte nell'apprestamento degli abiti Giambatista Maganza; nelle musiche m. Pordenone, nei cori m. Andrea Gabrieli organista di s. Marco; fecero specialmente attoniti gli ascoltanti col suono del cornetto e del trombone due giovinette figlie del Pelizzari custode dell'Accademia. Principe degli Olimpici era da due anni Leonardo Valmarana, il quale vantaggiava tutti in generosità anticipando del proprio pel teatro e per la tragedia da oltre mila seicento ducati; egli ha il primo loco della statua nella nicchia di mezzo sopra la gradinata in maestà di monarca, il quale abito ei prese in memoria di Filippo II fratello di Maria d'Austria quattro anni prima albergata nel suo palazzo.

La novità dell'apparato avea già preoccupati gli animi degli spettatori. «Giunta l'ora d'abbassar la tenda, continua il Pigafetta, prima si sentì un soavissimo odore di profumi per dare ad intendere che nella città di Tebe rappresentata si spargevano odori secondo l'istoria antica per ammollire lo sdegno degli dei, e poi si diede nelle trombe e tamburi, e scaricatesi codette e quattro pezzi da sei, quando in un aprir d'occhio cadè la tenda dinanzi la scena. Qui a gran pena si potrebbe esprimere con parole, oppur nè anco immaginare la grande letizia ed il piacere smisurato che sopravenne

agli spettatori per la vista del proemio dopo quell' indugio; e dalla prospettiva di dentro si udì una musica da lontano concertata di cori e d' istrumenti diversi in avvertendo che per la città si cantavano inni, e si porgeano prieghi, e si fumavano odori per impetrar dagli dei la salute e l' alleviamento di fame e di pestilenza così lunga che opprimeva quella città. Si diede principio alla tragedia ordinatamente, nè in tutto il corso di quell'azione fu pur un punto fallato». Nel quale proposito giova addurre un' altra testimonianza del citato Ingegneri, che ci discopre un particolare accorgimento adoperato in quella circostanza sopra il pulpito del teatro. «Gl'interlocutori dell'Edipo Tiranno fatto con insuperabile grandezza recitare da Signori Accademici olimpici nel loro superbissimo teatro furono nove; nientedimeno le persone vestite che v' intervennero per compagnia dei personaggi principali, e per fare il coro arrivarono al numero 108, e gli abiti che tuttavia costavano parecchie centinaja di scudi ne fecero mostra di molte migliaja, e vi furono dei signori, i quali dopo la tragedia cercarono di mirarli d'appresso, non potendo essi credere che non valessero un tesoro, come gli avevano stimati, in vederli di lontano».

«Piacque sommamente a ciascuno che essendo cotante persone, e venendo a schiera in scena, e partendosene similmente, givano così bene ordinate, e disposte che ogn'una di esse senza una minima confusione od intrico ritrovava il luogo suo. E quando era

in palco il coro solo, il quale constava di quindici, egli faceva una regolata figura, e quando sopraggiungeva verbi gratia Edipo, la di cui compagnia era di ventiotto tutti bene insieme e vagamente tra di loro intrecciati ne facevano un'altra. Altrettanto n'era allora che arrivava Giocasta con venticinque; così Creonte con sei, e nell'andarsene ora questa truppa ora quella, sempre coloro che rimanevano si vedeano nel primiero sito, e la figura di prima, che era una meraviglia, come fossero così bene tutti ammaestrati, e riconoscevano si perfettamente i luoghi loro, e ne partivano tanto acconciamente. Il che tutto si fece con grandissima agevolezza, avendo solamente compartito il palco a foggia di muro di diversi colori, che rendevano per anco vaghezza alla vista. Ciascheduno personaggio sapeva per qual ordine de' quadri egli aveva a caminare così nel venire come nel ritornare, e a quante pietre gli era bisogno di fermarsi, e parimenti quando cresceva il numero delle persone in scena, e facea di mestieri cangiare disposizione, ogn'un era ben istrutto a quale altra fila e colore di mattoni gli conveniva ridursi, talchè senza niuna difficoltà appresero tutti a far la parte loro, e la fecero in modo che non ci si scorse punto d'errore».

A satisfare il comune desiderio fu necessario replicare la recita: la commozione nata dall'insolito spettacolo si diffuse nei privati palazzi; in ogni parte si fecero banchetti di gioja e musiche e dialoghi poetici in lode degti attori.

Il capitano Alvise Mocenigo raccolse a lauta mensa gli Olimpici e convertì la sala della Basilica in sontuosissimo loco di ballo rallegrato da cinquecento nobili danzatrici. Non mancò la pompa della religione; tra l'una e l'altra recita gli Accademici cantavano messa solenne in S. Rocco, e la compieta nel primo giorno di Quaresima a cui intervennero il Vescovo ed i Rettori della città.

Di mezzo a tanto esaltamento degli spiriti la ingenuità dei contemporanei non ci nascose che l'effetto dell'Edipo fu trovato inferiore all'aspettazione; della quale schietta testimonianza non sono da cercarsi le ragioni nelle censure che potrebbero farsi ad alcuni punti della Tragedia non immune certamente da mende scusabili ai tempi in cui fu fatta, non meno che a quelli in cui venia recitata a paragone dei nostri. Facea giustizia al naturale sentimento de' popoli il Rossi, notando nel proemio ai suoi discorsi intorno alla tragedia «che il subbietto antico dell'Edipo non dilettò molto gli uditori avezzi ai costumi dei tempi più freschi»; con questo egli richiamavasi alla impressione ventita sì forte dai Vicentini nella recita della Sofonisba. Senonchè a scemare la pietà del miserando caso Antonio Riccoboni summentovato in una lettera inedita dell'Ambrosiana affermava aver concorso il poco affetto delle persone del coro e della scena, che recitavano con gesti, i quali non molto commoveano, « e il canto sempre uniforme, che non lasciava intendere le parole, sicchè ras-

sembrava frati, o preti, che cantassero le lamentationi di Hieremia; « nè senza taccia andarono gli attori, perchè le parole in loro bocca non pur versi ma prosa si pareano, tanto le esprimevano senza alcuna cadenza, che sostenesse la dignità del linguaggio addimandato dall' indole della tragedia, e della poesia; parve ancora, continua il Riccoboni, meno accomodata al suo personaggio Giocasta che fu trovata giovane assai bella e troppo fresca, se prima era sposa di Lajo e poi madre di quattro figli ad Edipo; e di troppi putti introdotti nel coro risonava la musica. Benchè giovasse alla meraviglia degli spettatori la ricchezza delle vestimenta, non si dee sorpassare che tutta quella pompa dell'oro nulla fosse accomodata ad un tempo di publica calamità e meno ancora all'età ed ai costumi di Tebe; però non erano secondo ragione gli arcieri del re vestiti, come dice il Pigafetta, al costume dei *Solachi* del Gran Turco, con paggi e persone di conto; e la mitra di Aronne messa in capo a Tiresia, che si vede ancora nel fregio dipinto nella sala dell'Odeo; e il diadema regale e le sottane, e il manto coperto di oro e di perle; e i dorati coturni, e tutte in fine orlate di oro le vesti delle guardie e del coro e le faretre e le picche. Nè per ultimo, ciò che il Riccoboni non dice, ma si legge chiaro negli atti accademici, male rispondeva al debito suo il Pasi, quando illuminava la scena con infinito numero di torchi di cera bendati con lamine dalla parte degli spettatori, che non ne vedeano i fochi, partito affatto

volgare, in cui gli Olimpici spesero a Venezia da oltre a cento ottanta ducati.

Ma queste e forse altre considerazioni erano un nonnulla in confronto della splendidezza della festa, della novità dello spettacolo, della singolarità dell'edificio, sicchè i forestieri non ne andassero presi di meraviglia, portandone dovunque magnifica la fama, tocchi pur anco dalla ospitale accoglienza degli Olimpici, la magnificenza dei quali nella rappresentazione dell'Edipo del 1585 basterà a segnare durevole pagina nei fasti dell'Accademia e della patria.

V.

DELLE AZIONI E FESTE SUCCESSIVE ALLA PRIMA RAPPRESENTAZIONE DI *Edipo re* FINO ALL'ANNO 1846

Gli Olimpici colla fondazione del Teatro si proponevano un'opera di durevole splendore alla patria, e di perenne eccitamento agli esercizii dei loro successori. Nè fallivano le speranze, perchè nei tre secoli ormai quasi trascorsi di sua durata esso è divenuto eccitamento ed arena, in cui con belle e svariate prove d'ingegno, a seconda delle idee mutate e dei tempi, discese a mostrarsi la eccellenza dei posteri.

Massimo diletto del secolo XVI erano le musiche: però non posava ancora dopo la recita dell'*Edipo* la commozione degli animi, quando gli Accademici nel succeduto aprile accoglievano con accordi musicali il patriarca Grimani venuto ad ammirare la singolare opera del sommo architetto, e appresso nel maggio con pari onore felicitavano il Mocenigo vicino a cessare dal reggimento della patria. Bene rispondeva al genio

vivace degli Olimpici nel luglio di quell'anno l'arrivo di alcuni ambasciatori giapponesi venuti a visitar la Venezia dal loro viaggio di Roma, ove a' piedi del pontefice avevano deposto i pegni della filiale e religiosa soggezione del proprio paese. Raccomandava il senato le accoglienze degli ospiti peregrini agli Olimpici, i quali non si rimasero dal cimentarsi in ogni gara di poesia e di musica, non meno che di filosofiche disputazioni, con tanto diletto degli spettatori, che ne voleano perpetuata in quadro la memoria nelle sale degli Accademici; era di fresco entrato loro principe Angelo Caldogno.

A maggior lustro di simili feste si chiamavano di lontano valenti maestri di musica, de' quali nel 1598 prendeva singolare diletto il cardinale Cinzio Aldobrandini nipote del papa Clemente VIII, e nel 1608 gli augusti nipoti del duca di Savoia, pei quali fu messa a festa tutta la sede.

Bellissimo di notte a vedersi di mezzo al chiarore di ben apprestati lumi è il Teatro Olimpico. Nel 1592 alla marchesa Marfisa d' Este, e l'anno dopo al primogenito del duca di Baviera si ripeteva il notturno spettacolo delle prospettive e di tutto il recinto, illuminati un'altra volta con particolare ingegno dallo Scamozzi, quando nel 1602 volle festeggiarsi il laudato governo di Foscari e di Grimani dal principe dell'Accademia Enea Tiene.

Ma il nome e il proposito dell'eretto edificio chie-

deano agli Olimpici cose maggiori; nè tardavano dal designare nel 1587 una comedia da recitarsi l'anno dopo; quando cambiati gli accordi si appigliarono a insolito spettacolo, che un contemporaneo così descrive: «li 26 febbrajo giorno di giovedì grasso fu fatta una barriera, la quale tutto che il loco non fosse molto capace, nondimeno riuscì mirabilmente sì per il loco vago e adorno di luminarii, che per l'invenzione dei signori mantenitori, i quali avevano eretto un tempio a Venere di dove uscivano a combattere con li venturieri e fecero assai bene». Aggiunge credenza alla concisa narrazione la pittura che ne fecero gli Olimpici nelle sale; principe dell' Accademia e dalla festa era Francesco Ghellini.

Fu universale nel secolo XVI e nel susseguente l'amore di siffatte pompe, solite celebrarsi perfino nelle gioie dei privati maritaggi. Baldassare Valmarana prendendo a sposa una figlia del Leonardo già mentovato, quasi volesse emularne la splendidezza manteneva un torneo il maggio del 1611 nel cortile del suo palagio; gli Olimpici non si tenevano da meno, e nel marzo dell'anno dopo ne apprestarono un altro a piedi sul pulpito del loro Teatro. La stampa publicata descrive le ricche armi, e i finti incontri dei combattitori seduti sopra mostri di legno, che si movevano da se per nascosti congegni di Alessandro Maganza. Leone Leoni rinomatissimo componeva le musiche partite in due cori dentro della scena: dal cielo della maggiore pro-

spettiva avvolta nell'arco settemplice scendeva una donna in figura di un'iride cantando il carme animatore della pugna: preceduta da un coro di Ninfe sopra cocchio di specchi abbaglianti alternava Giunone il guerriero metro, a cui facevano accordo i plausi dell'affollata gente.

Non meno straordinaria celebrarono gli Olimpici nel 1642 la *Mensa degli Dei*. Apriva la festa una danza rallegrata dall'apparecchio di copiosi vini, di cui erano ricolme le fenestre delle versure. Montàto sopra grande elefante giungeva dalla maggior prospettiva Bacco cinto di viti: dalle minori entravano Cerere sopra carro tirato da draghi, e Venere sopra aereo cocchio condotto da colombe. Al triplice coro aggiungevasi dalla parte di Bacco dentro una nube Giunone ripetendo graziosi versi, a cui sul partire facevano trista vicenda furiose Baccanti con tirsi alla mano, intrecciando ancora più strani balli. Ridestavano la primiera ilarità leggiadri amorini volanti sopra aerei seggi, e temprando rime canore. Chiudeva la festa l'apparir d'una nube dal sommo cielo grave di squisite ambrosie, di cui il podestà Tomaso Pisani fece lieti gli spettatori.

Delle rimanenti azioni di simile fatta oltre quelle indicate sonosi perdute le memorie: ad ogni modo non s'ignora un torneo a piedi fatto nella gran sala della basilica nel 1642, e un altro ancor più pomposo nella maggior piazza nel 1680; onde si può con ragione

conghietturare che avvenissero assai più frequenti in quel Teatro, palestra degli Olimpici, dai quali soli poteansi provocare siffatte costumanze e dispendiosi spettacoli.

Ma il genio degli Olimpici non potea starsi pago ai tornei, alle musiche ed alle altre mostre fin qui descritte, a cui sole non avevano riserbato il Teatro.

Nel 1595 agitavasi infatti nuovamente il partito di una rappresentazione, per la scelta della quale il Guarini adoperavasi cercando in tutta Italia: infine destinarono un'altra volta l'*Eugenio* del Pace, che solo nel 1598 pare venisse prodotto coll'apparecchio degli intermedii ricordati dal Rossi, e adatta musica, e accomodamento di tutta la scena. Il medesimo anno Pino da Cagli mandava agli Olimpici una sua comedia degl'*Ingiusti sdegni*; nel 1605 un'altra il Guarini, anelando alla lode di esser prescelti i più onorati scrittori di lontani paesi. Dopo lunghi indugi abbracciarono il *Torrismondo* di Torquato Tasso; quell'inspirato cantore della Gerusalemme, cortese di tanti encomii alla *Sofonisba* del Trissino, avea legato ei medesimo l'ingegno alla fredda imitazione dell'*Edipo re*, fingendo in Rosmunda sposa di quel principe una di lui sorella, che poi tardi egli stesso riconosce, e se medesimo uccide. Forse la memoria del greco modello rappresentato nel 1585 toccava ancora gli Olimpici custodi delle glorie passate; ad emularle erano cagione le nozze del principe dell'Accademia Paolo Porto. Ma della magni-

ficenza dello spettacolo appena ci è dato oggidi segnar la memoria.

Era questa forse l'ultima prova drammatica che gli Olimpici rendessero nel loro Teatro. Benchè il secolo di cui qui è parola e quello che tosto succede, siano più scarsi di scrittori che raccogliessero le patrie gesta, il pieno silenzio che nelle private e publiche carte si tiene di altre successive rappresentazioni vale a indurre la riferita opinione, nè saria troppa fatica il raffermarla.

Scemava l'attaccamento agli antichi costumi ed alle antiche bellezze il mutato gusto nelle lettere e nelle arti, per cui accomodavansi invece al fasto delle città le pompe di moderni apparati, le danze, le corse, alle quali sovente si congiungeva la reminiscenza di avvenimenti domestici; arroge la influenza ambiziosa dei reggitori delle terre, a cui in luogo di drammi stranieri meglio piaceano poetici tributi di servile encomio, e conviti e cortei, dei quali essi medesimi nel finire del loro regime erano massimo eccitamento.

Queste vicende poteano certamente sugli intrattenimenti degli Olimpici e sugli spettacoli del loro Teatro.

Non sono rare per questo conto le stampe che portano in fronte i nomi dell'uno e dell'altro dei veneti capitani e podestà applauditi con rime, e concerti di musica, e notturni balli, e simili altre festività dei tempi nostri: dopo i ricordati tornei furono più memorabili nel Teatro Olimpico le feste date nel 1662 a

Giacomo Vetturi, nel 1677 a Nicolò Balbi, nel 1678 a Gabriele Giorgio. Sull'esempio dei primi gli Olimpici successori gareggiarono ognora di onorati accoglimenti inverso stranieri principi; festeggiarono con generosa copia di rinfreschi e apparato di lumi nel 1687 Massimiliano Emmanuele di Baviera, nel 1708 Federico IV re di Danimarca, nel 1732 e 1743 tre principesse di Modena. Per siffatta guisa avvicendavano continue feste celebrate per principi e veneti magistrati: nel 1742 per Antonio Da Mula; nel 1750 per Vincenzo Pisani; nel 1752 per Andrea Giovanelli; nel 1761 per Andrea Renieri ultime in quel secolo nel 1782 per Pietro Pisani; nel 1789 per Giovanni Pindemonti.

Sentiva oggimai gli oltraggi del tempo anche il Teatro Olimpico; e fu splendida gara quella di 47 Accademici, che nel 1748 ricomposero al primiero decoro la dignità delle scene; la conservazione del patrio monumento fu celebrata con insolito gaudio; si tentò la riproduzione d'una tragedia e ne traevano profitto anche gli studii; ebbero il grato tributo della statua ad oltre trenta fondatori dell'Accademia, e le sale gran tempo mute risonarono nuovamente delle severe dottrine di Platone, di Socrate e di Euclide.

Privati visitavano e riempivano della loro maestà le Aule Olimpiche l'imperatore Giuseppe II nel 1769, e nel 1782 il pontefice Pio VI; quando le inenarrabili vicende che sconvolsero tutta Europa turbarono i tranquilli recessi delle Muse.

I politici mutamenti davano in quella vece novello vigore agli spettacoli del Teatro. Nel 1804 Giovanni arciduca d'Austria ammirava l'insigne opera palladiana splendidamente parata: volgevasi poco stante quella festa in funebre tributo di lode a Ottone Calderari: sclamò Napoleone di trovarsi in Grecia quando nel 1807 salutavalo il cerchio fastoso degli spettatori: Francesco I imperatore coglieva nel 1816 dall'amor de' suoi figli nuovo omaggio di devozione per la gioia della fermata pace di Europa: avea dopo lui comune l'onore nel 1822 l'arciduca Rainieri che con esso divide le paterne cure del regno: novello padre dei popoli Ferdinando I chiudeva nel 1838 la gloriosa successione degli ospiti augusti accolti con onorificenza.

Alle nuove necessità del secolo riparate con nuove forme di carità non si tenne estraneo il Teatro Olimpico: nel 1846 cessò per questa prima volta la libertà dell'entrata: insolita festa sovvenne ai bimbi del patrio asilo: vi partecipava con largo sussidio la città di Trieste, ricambiando per tal modo la ospitale accoglienza allora allora qui ricevuta insieme alla città di Venezia, l'una e l'altra in fratellevole accordo discese a ricrearsi in riva del mite Retrone.

La pace dei tempi riuniva intanto da ogni parte le disperse reliquie dell'industria e del sapere: l'Accademia Olimpica accoppiando nuovi desiderii agli antichi nel 1844 rifioriva alle arti, alle scienze, alle lettere: era d'uopo dare una prova del novello vigore, del

novello gusto, l'uno e l'altro non degeneri dall'antico: gli Olimpici vollero un'altra volta la rappresentazione di *Edipo re*: come in Olimpia ai giuochi raccoglievasi il fiore della greca sapienza, essi invitavano gl'italiani Scienziati riuniti in Venezia: nella scelta della tragedia davano il desiderato segnale di riforma della scena moderna.

VI.

DELLA SECONDA RAPPRESENTAZIONE DI *Edipo re* L'ANNO 1847

La durevole rinomanza della prima recita del 1585 e la condizione attuale dei tempi, in cui il progresso dei lumi addimanda più speciali accorgimenti, rendeva sollecito il Consiglio Accademico di nulla omettere pel più lodevole effetto dello spettacolo da rinnovarsi la sera del quindici settembre.

Era tra le prime cure un ben inteso sistema d'illuminazione. Prevaleva il desiderio di rimuovere dal prospetto della scena qualunque corpo estraneo, che ne coprisse gli ornamenti, o tagliasse la ricorrenza delle linee architettoniche. Innalzavasi quindi nell' angolo, col quale dalle versure prolungasi il muro sopra il pulpito, una colonna nascosta di lumi ad olio, i quali da vivaci riverberi mandassero un' onda di luce verso la scena, a cui pure si dirigeano i raggi di un cerchio di fochi disposti sul ciglio inferiore della gradinata: questi ultimi aiutati da una serie di bracci ardenti a cera sulla fronte del detto muro sporgente nel pulpito, fu-

soverchia economia del costo che non rispondeva alla splendidezza conveniente a solenne festa, e agevolandone la frequenza avria tolto il prestigio della doppia singolarità dello spettacolo e del Teatro; oltrechè la inopportuna distribuzione di lumi sopra il pulpito in occasione di ballo: lo scrutinio dava al progetto voti favorevoli tredici, contrarii ventitrè. Il tempo farà ragione alla giustizia della proposta o del rifiuto.

La fama che di attore impareggiabile nelle prove più ardue d'imitazione si è guadagnato Gustavo Modena sulle scene d'Italia non poteva lasciar incerta la sua scelta nell'esecuzione di un dramma salito a tanta celebrità. La gravissima dignità del reale personaggio agitato dalle più forti passioni solo poteva convenirsi a chi non inferiore al celebre *Cieco d'Adria* ha penetrato tanto addentro nelle più recondite bellezze dell'antico stile, il cui sentimento è tanto diverso dal nostro. Gustavo Modena tra i suoi distribuiva le parti

di Giocasta	a	Rosalinda Caruso
di Creonte	a	Tomaso Pompei
di Tiresia	a	Luigi Braccini
di Sacerdote	a	Luigi Forti
di Nunzio	ad	Ernesto Rossi
di un Corintio	a	Massimo Vedova
di Pastore	a	Napoleone Colombino
di Eumolpo (*nel canto*)	a	Ciaffei Francesco.

Alla corrispondenza del subbietto doveva concorrere la espressione della musica del coro, e la verità del

costume nelle vestimenta. Familiare ai Greci era la lira, a cui associavano pari soavità delle voci. Giovanni Pacini cav. soprammodo lodato per la greca severità del suo stile venne prescelto a scrivere la doppia musica del canto e del suono per ottanta voci circa, e ottantasette stromenti: le prime divideva in venticinque tenori, venticinque bassi, quindici contralti, quindici soprani; partiva i secondi in un direttore d'orchestra, trenta viole, sei flauti, nove violoncelli, otto violoni, quattro arpe, quattro oboè, due clarini, quattro fagotti, quattro corni, quattro trombe, quattro tromboni, un bombardone, un timpano, un timpántono, due cimbani, un sistro, una gran cassa. Questi stromenti in parte recenti non si scostano dall' indole degli antichi: era però mestieri accomodare le forme della musica ad orecchie moderne: bisognava farvi servire anche la poesia, che nei cori di Sofocle tornava di troppo lunga misura, nè era stata riformata nella fedele versione del Bellotti. L'Accademico Jacopo Cabianca obbediva alle odierne necessità del canto, temprando una parte dei concetti del greco cantore in nuovo metro, al quale il Pacini sposò le melodiose sue note: la esecuzione delle quali veniva affidata ad un eletto numero di valenti nell' arte musicale in parte del nostro, e in parte di lontani paesi: i versi del coro si leggono in calce a questo opuscolo.

Poichè la critica interprete sagace dei monumenti ricondusse le arti al giusto confine del verisimile, bisognava per l'uopo delle vestimenta anteporre allo

sfarzo dell'imaginazione la giusta convenienza delle persone, dei tempi e dei luoghi. Venturosamente non mancano vetusti monumenti, i quali insieme con alcuni fatti della guerra dei sette re sotto le porte di Tebe, appena morto Edipo, ci conservarono non fantastiche idee dei loro costumi (Vedi *Ferrario*, *Menin*. Costume antico ec.). Edipo veste tunica bianca con manto di porpora tinta in lana: Giocasta sopra bianca tunica porta una tunichetta di color giallo con manto purpureo: Creonte ha manto violaceo, il quale in Tiresia è lievemente tinto in giallo; in ambedue è bianca la tunica: fregiati di porpora sono gli orli di ciascuna veste; varii del colore i calzari: brevi i capelli, ma non la barba; diverso il nodo della capigliatura nelle donne: le acconciature dei minori attori e di quelli del popolo dipendono dalle forme dei primi. Oltre un sacerdote, un pastore, un corintio, ed un nunzio, i quali agiscono brevemente nella recita, appariscono sulla scena al servigio del canto, o del corteggio quarantasei dei primati tebani, ventisei donne del popolo, dieciotto sacerdoti, dieci fanciulli, dieci garzoni, due figlie del re.

Chi prestasse fede alle antiche relazioni inonderebbe il Teatro di una folla di spettatori, di cui non è capace il luogo; sarebbero tremila col Pigafetta; cinquemila col Marzari e col Castellini; seimila coll'Orefici; in quella vece la gradinata appena può ricettare mila, pochi altri stanno in minori spazii: oggidì tre sezioni di gradi furono aggiunte sotto le logge e nel

soprastante ballatoio; altre dentro delle fenestre delle versure: accomodati seggi in cerchio sono riserbati nell'orchestra agli illustri personaggi, il cui intervento farà più memorabile la festa: alle gentili donne i quattro primi gradini convertiti in tre per più agevole accesso; quattro minori rami traversando la gradinata dalle superiori logge aprono il passo a quelli che ebbero l'invito, ed agli Accademici, le cui spontanee contribuzioni sopperirono alle spese dello spettacolo; tutto questo numero di accorrenti non sorpassa i mille quattrocento: ai suonatori è dato il campo maggiore dell'orchestra a fine di ottenere più sicuro e facile il reggimento e l'accordo del canto col suono.

Era d'uopo nel tempo più vicino alla recita dividere dalla scena gli spettatori: non è senza esempio l'uso di un sipario tra gli antichi, nè insolito nell'Olimpico: grande stupore colse gli spettatori del 1585 al calar della tela che loro invidiava la veduta del magnifico prospetto.

Due antenne librate nei fianchi del pulpito tengono distesa una fune, da cui pende lieve cortina: dopo la sinfonia che precede la recita esse piegansi a destra una di fronte all'altra avvolgendo sotto il pulpito seco medesime il velo.

Possa in quel punto dopo tre secoli rispondere a pari sollecitudini pari accoglimento! la novella del buon successo è il voto degli Accademici!

VII.

CENNI STORICO-CRITICI DELLA TRAGEDIA DI SOFOCLE
Edipo re

L'avvenimento, di cui è subbietto la tragedia di Sofocle *Edipo re* appartiene ai tempi favolosi della Grecia. Edipo, figlio di Laio re di Tebe e di Giocasta, appena uscito alla luce, venne fidato ad un domestico che lo esponesse a morte dai proprii genitori impauriti da un oracolo, che prima ancora del suo nascere avea predetto nel loro figlio l'uccisore di suo padre, e lo sposo della sua genitrice. Il servo, forati al bambino i piedi, lo attaccò ad un albero: pietoso pastore scopertolo il portò in Corinto al suo re Polibo, il quale lo educò in luogo di sua prole, chiamatolo dai gonfii piedi Edipo.

Questi cresciuto in età, per cessare gl'infausti auguri i che l'oracolo aveva a lui pronunciati, abbandonò Corinto; uccise Laio scontrato per via che lo insultò per pretesto di essere stato impedito nel libero passo: seguitando nel cammino vinse la sapienza della Sfinge che divorava i viandanti incapaci d'indovinare i suoi enigmi, e n'ebbe in premio già promesso Giocasta a sposa e il regno di Tebe.

Dopo alcuni anni una peste crudele gittossi nella città: l'oracolo annunciò in essa un castigo della morte ancora invendicata di Laio e del suo uccisore impunito: qui incomincia la tela della tragedia di Sofocle.

Questo poeta, riputato il tragico più perfetto dell'antichità, compose più di cento tragedie, di cui non ci giunsero che sette.

Egli nacque cinque secoli prima dell'era volgare quando Eschilo aveva ventisette anni, e sopravvisse qualche mese a Euripide che morì più giovine di lui; tutti e tre sono i padri della vera tragedia greca.

A principio essa non era che il canto di alcuni inni in onore di qualche divinità. Tespi v'introdusse il primo un attore, che narrasse in più tratti alternati col canto le gesta di un eroe. Eschilo ne aggiunse un secondo; Sofocle il terzo. Questi inoltre considerando l'azione come la parte principale del dramma ne prolungò gli episodii, che impropriamente appellansi *atti*, e accorciando i canti del coro, lo convertì in semplice spettatore a cui sta sempre a cuore l'avvenimento che si compie sotto i suoi occhi, senza che vi prenda parte se non di rado co' suoi discorsi: in questa guisa per opera di Sofocle venne compiuta l'inversione della tragedia, nella quale l'azione, divenuta la parte importante del dramma, interrompe il coro per ragionare sulla progressione dell'avvenimento e della favola.

La tragedia ne' Greci generalmente è semplice, naturale, agevole a comprendersi e poco complicata: l'a-

zione si apparecchia, si annoda, si avviluppa senza sforzi; pare che l'arte non v'abbia che l'ultimo luogo, e per questo appunto è il fior dell'opera dell'arte e del genio: queste impronte si riconoscono agevolmente nell'analisi dell'*Edipo re.*

La dolcezza e l'amenità sono le doti principali di Sofocle; i suoi caratteri sono grandi ed eroici, ma non si elevano disopra dell'umanità: eccellente pittore delle passioni egli adopera un linguaggio che consuona coll'indole dei suoi personaggi, coi luoghi e le circostanze, conservandosi ogni ora nobile nello stile, ricco e armonioso nel verso.

La estimazione in cui fu tenuta in tutti i tempi la tragedia di Edipo re, è prova non dubbia della sua rara eccellenza: i Greci medesimi la prendeano per norma del bello: non tardò essere imitata presso i Latini; ma Seneca trattando lo stesso argomento formò di quel corpo proporzionato e regolare un colosso mostruoso e pieno di superfluità. In Francia v'ebbero non meno di otto scrittori che tentarono la prova, rimanendo tutti al disotto dell'originale, Brisson, Garnier, Prevost, Bedovin, Pietro Corneille, de la Mothe, Folard e Voltaire. Quest'ultimo, mentre non fu, al pari di Seneca, che imitatore poco felice del greco poeta, di cui copiò non pochi tratti, trascorse in una critica intemperante del suo modello, che tuttavia nulla perdette della sua celebrità in onta ad alcune mende inescusabili.

Altro argomento del credito di questo greco lavoro sono le traduzioni che se ne fecero in tutte pressochè le lingue d'Europa: l'Italia non ne conta meno di quindici: nel secolo decimosesto quella di Andrea dell'Anguillara, di Orsato Giustiniano, di Pietro Angelis, di Felice Gualtieri rimasta inedita e di Bernardo Segni, publicata soltanto in questi tempi: più tarde delle ricordate uscirono le altre di Girolamo Giustiniani, di Agostino Piovene, di Domenico Lalli, di Pier Giacomo Marcello e di Scipione Maffei; alla nostra età quelle di Francesco Lenzini, Luigi Lamberti, Francesco Angiolini, Massimiliano Angelelli e Felice Bellotti salito in fama del più eccellente, il quale con pari maestria ha pur fornito il volgarizzamento di Eschilo e di Euripide.

Non meno copiosa è la schiera dei traduttori latini. Nel secolo decimosesto comparvero le traduzioni di Gio. Battista Gabia, e di Giorgio Ratallero; il cardinale Bembo ricordò la traduzione inedita di Alessandro Pazzi; il P. de la Rovière nel principio del secolo XVII ne publicò un'altra in Francia, ove pure uscirono in versi latini quelle di Giovanni Lallemant, di Riccardo Brunh, di Tommaso Naogeorgo, ed un'altra recentissima anonima di Parigi; latine similmente sono quelle di Vito Vinsenio a Ginevra, e di Tommaso Jonson a Londra; Dacier, Brumoy, de Rochefort, Dupuy, Boivin, ed Artaud diedero pure una traduzione francese; in ben maggior numero sono le tedesche; quella di Jo. Jac. Steibrychel, di E. M. Goldagen, di Georgio Cristiano To-

bler, di J. Casp. F. Manso nel passato secolo; ed all'entrare del nostro Carlo Schneider, Federico Stolberg, Fr. Hilderlin, F. Ast. Leips, F. Jacops, Ad. Wagner, Ferd. Solger, G. Thudicum, Gio. Minckeritz, Wolf. Rob. Griepenkerl. L'Inghilterra ci diede nella sua lingua quelle di Giorgio Adams, Tommaso Franchlin, Roberto Potter, Tommaso Dale, Teobaldo Lewis, Tommaso Maurice, Georgio Clarcke e Carlotta Lenox. Pietro Estula trasportò l'*Edipo re* nella lingua spagnuola, e P. G. Fibiger nell'olandese. Con tutti questi nomi la ricca serie delle traduzioni della Tragedia di *Edipo re* non è ancora compiuta. Dopo il singolare apprezzamento, in cui oggidì sono tenute le tragedie di Sofocle da S. M. Federico Guglielmo re di Prussia splendidissimo mecenate degli studii, il quale ne fece rappresentare taluna nella sua capitale, non meno di dodici nuovi traduttori tedeschi resero recentemente omaggio al finissimo gusto del successore del gran Federico.

Sarebbero infinite le allegazioni dei commenti critico-filologici pubblicati in ogni tempo dagli eruditi. (Vedi i più recenti bibliografi Brunet, Hoffmann).

Le citate traduzioni non erano uno sterile studio riservato alla solitaria meditazione degli scrittori: l'*Edipo re*, benchè composto per uditori tanto diversi dai moderni, fu ripetuto sulle scene d'Italia e di altre nazioni, suscitando ogni volta un entusiasmo non minore di quello che dovettero provare i Greci. Primi gli Olimpici a Vicenza nel 1585 lo rappresentavano tradotto

da Orsato Giustiniano col narrato successo; in Venezia la traduzione del Piovene fu prescelta per la recita che fece più volte nella quaresima dell'anno 1711 bella schiera di giovani patrizii, accompagnando ai cori il ballo nel fine di ciascun atto: nella stessa città la traduzione del Lalli fu adoperata nell'anno 1732 nel teatro Grimani a s. Samuele. Quasi contemporaneamente rappresentavasi a Verona per opera del march. Maffei, il quale ai cori sostituì il personaggio di Eumolpo che ne declamò le parti. Custode ed emulatrice delle proprie memorie Vicenza nel 1847 affidava il carico dell'*Edipo re* a Gustavo Modena, dal quale riceveva anticipata caparra dell'accoglienza, con cui quel sommo avria prodotto sulle scene Olimpiche il fatale protagonista, nel primo saggio che egli all'uopo ed a studio nell'agosto del corrente anno dava nel teatro Carcano della città di Milano, che l'udiva dapprima con religioso silenzio, e poscia con crescente entusiasmo ne volle replicata la prova.

Riuscirebbe difficile a imaginarsi, nota un moderno critico, argomento più tragico di questo dramma. Un grande delitto è stato compiuto, ed è rimasto impunito, perchè non si conosce l'autore; un principe pone in opera la sua autorità per farlo scoprire, e dopo molte indagini conosce che egli stesso è il colpevole: ha ucciso suo padre, ed ha preso in moglie sua madre. È vero che ignorava che quegli con cui venne alle mani sulla strada fosse un re, o suo padre; è un delitto a

cui è stato spinto dall'inesorabile destino. Ciò non pertanto egli non è innocente, perchè vendicando colla morte un insulto che riceve da uno sconosciuto, della cui condizione egli non si fa istrutto, rendesi meritevole del castigo cui egli per se stesso si sottopone. Per tal modo la tragedia mostra agli spettatori l'abisso delle disgrazie in cui la curiosità, l'orgoglio, l'impeto e la violenza precipitano alcuni uomini dotati dall'altra parte di lodevoli prerogative. L'*Edipo re* viene considerato non solo come il capo lavoro di Sofocle, ma altresì per rispetto alla scelta, ed alla disposizione della favola, come la più bella tragedia dell'antichità.

L'analisi, che qui si pone davanti tolta in parte da un retore francese, rafferma il dato giudizio, e sarà guida nella lettura del capo lavoro.

Atto I. S'apre la scena in una publica piazza dinanzi al palagio reale. Il popolo domanda al suo re che sollevi i suoi mali: egli risponde d'aver mandato a consultare gli Dei Creonte suo cognato, che si attende di punto in punto; Creonte arriva con aria di contentezza, e dice che gli Dei comandano la punizione dell'uccisore di Laio. Il re delibera di non omettere diligenza alcuna per discoprirlo. — Fin qui il primo atto. — Il coro prega dal cielo la cessazione delle calamità.

Atto II. Edipo uscito di nuovo pronuncia anticipatamente la sentenza contro l'uccisore di Laio, ed esorta il popolo ad aiutarlo nelle indagini del reo. Frattanto sopraggiunge Tiresia interprete degli Dei, fatto chia-

mare da Edipo: questi lo interroga: quegli non risponde: Edipo monta in collera, e minaccia. Dopo molte e ripetute invettive il divino interprete si scuote e gli rivela che egli medesimo è la cagione di tutti i mali. Edipo aggiudica tutto ciò a un meditato tradimento di Creonte vago di succedergli nel regno. — Qui finisce il secondo atto. — Il coro espone i suoi dubbii, che di poi toglie da se medesimo.

Atto III. Creonte si lagna col popolo e chiede se sia vero che il re l'aveva accusato: gli si narra tutto: Edipo sopraggiunge; Creonte adopera ogni modo di discolpa, ma il re più e più si adira. Finalmente viene la regina a sedare la loro contesa. Creonte si ritira; Giocasta per placar Edipo lo persuade a non credere nel dato oracolo; gli narra la morte del figlio, il quale avrebbe dovuto secondo lo stesso oracolo uccidere il padre, che già era stato trucidato per mano di ladri. A tale annunzio Edipo si scuote; rinnova le dimande e teme di se; solo confida nella universale opinione che molti fossero stati gli uccisori di Laio: fa venire a se un vecchio uffiziale testimonio di quel fatto ed intanto narra a Giocasta le sue venture giovanili. — Questa è la materia del terzo atto. — Il coro abbomina quel delitto.

Atto IV. Giocasta impaurita vuol immolare sacrificii. Arriva da Corinto un uomo annunziante la morte del re di Corinto: la regina è pressochè assicurata della menzogna dell'oracolo, e con lei Edipo, che tuttavia teme dover per forza dell'oracolo disposarsi a sua ma-

dre. Il nunzio per calmarlo gli scopre che egli non era figlio del re di Corinto, narrandogli come l'avesse salvato bambino. Giocasta conscia già della rimanente istoria vorrebbe impedire le ricerche del re: abbattuta al proseguire del racconto ella fugge. — Giunge il vecchio uffiziale, che rivela il fatto della esposizione di Edipo bambino. Il confronto dei due pastori convince Edipo di essere egli autore di tutti gli orribili misfatti dall'oracolo presagiti. — Così termina il quarto atto. — Il coro commisera l'avvenimento.

Atto V. Un uffiziale racconta che la regina si avea data la morte e che Edipo nel suo furore non avendo arme da uccidersi si avea strappato gli occhi con una fimbria della veste di Giocasta. Egli esce furente per dolore: — viene Creonte che gli parla con molta asprezza; tuttavia gli consente l'ultimo addio alle sue figliuole, e poi lo fa rientrare nel palagio. — Così finisce la tragedia. — Il coro considera la instabilità dei beni della vita.

FINE

STROFE DELL'ATTO PRIMO

« Voce sacra di Giove, or qual dall'are
Di Delfo insigne all'inclita
Tebe venisti? Io sento
Tutta, o Delio, o Peane, o Salutare,
L'alma in petto tremarmi a tal periglio
Te paventando. E quale
O presto o tardo a noi maturi evento?
Deh mel palesa, o figlio
Dell'aurea speme, Oracolo immortale (*) ».
Tutto è squallor; qual nugolo
Denso d'augelli piomba
Illacrimato un popolo
Nella dischiusa tomba.
Gemono spose e vergini,
Gemon madri canute
E dall'esizio invocano
Al sordo ciel salute:
Su noi la morte sta;
Pietà; pietà; pietà.

(*) I versi compresi fra il segno di » in queste e nelle strofe seguenti sono del traduttore Bellotti.

Ah contro all' indomabile
Morbo, o gran padre Giove,
Rinnova de' tuoi fulmini
Le celebrate prove:
Cinzia, che sull'argenteo
Tuo carro in cielo roti,
Soccorrine, e propizia
Il distruttor percoti.
Su noi la morte sta;
Pietà; pietà; pietà.

STROFE DELL'ATTO SECONDO

« Chi fia mai, chi fia l'empio
Dalla Delfica rupe a noi segnato
Che il più nefando scempio
Con le man sanguinose ha consumato?
Però che dalle cime
Balenò del Parnaso a noi comando
Che dell'orrendo crime
L'occulto autore andar ne fa cercando ».
Fratelli, fratelli, qual mente o consiglio
Al dubbio soccorre che tutti ne affanna?
È vera la voce che Edipo condanna?
O fede all'accusa negar si dovrà?

Fra Laio e di Pólibo il nobile figlio
  Giammai non udimmo che ardesse dispetto;
  Nè alcuno argomento affranca il sospetto,
  O in tanta incertezza conforto ne dà.
Edipo è innocente; gran prova egli diede
  Incontro la Sfinge di cuore e di mente;
  Se Tebe felici i popoli vede,
  Lo deve ad Edipo, suo padre e suo re.
Per dio! nol paghiamo di scorno e d'oltraggio:
  Nessun benchè saggio, può dirsi indovino,
  E l'ordine arcano del nostro destino
  A Giove, ad Apollo dischiuso sol è.

STROFE DELL'ATTO TERZO

« A me la Parca arrida
  Sì ch'io sempre di fatti e di parole
  Santità serbi inviolata e pura,
  A cui l'alte son guida
  Leggi nel cielo ingenerate, e prole
  D'Olimpo sol: chè da mortal natura
  Vita in lor non procede,
  Nè addormentar mai lo potrà l'obblio.
  Però che innato siede
  Possente in esse e giovin sempre un Dio ».

Insolenza fu madre al Tiranno,
E al delitto ed al sangue lo fe';
Pure i Numi giustissimi stanno
Fra il lamento dei popoli e i re.
Insolenza che un dì lo sublima
Quando il sacco di colpe è ripien
Dalla gloria cui poselo in cima
Lo precipita al basso terren.
Se i sacrileghi, gli empii, gli avari
Di rea morte non denno spirar,
A che umíli dinanzi gli altari
A che i Numi d'incensi stancar?
Maledetto chi usurpa al fratello
Vita e averi, chi rompe la fè;
Maledetto chi fassi sgabello
Dell'oppresso, e lo calca col piè.

STROFE DELL'ATTO QUARTO

« O progenie mortale
Com'io del nulla estimo
Tutta tua vita eguale!
Qual uom, qual uom felicità possede,
Se non quanta in se crede? »

Edipo misero,
    Qual fra i mortali
    Infelicissimo
    Affanni eguali
    A' tuoi soffrì?
Di cento gioie
    Eri beato;
    Ma inesorabile
    Ti giunse il fato
    E ti colpì.
Oh non ti avessimo
    Veduto mai!
    Figliuol di Laio,
    Quanto ne dai
    Strazio e dolor!
E sempre in lagrime
    Sulla tua sorte
    Staremo, o splendido
    Sostegno, o forte
    Nostro Signor!

STROFE FINALI

Guardate Edipo: egli invidiato al mondo
Come piombò d'ogni miseria al fondo
Guai pel mortale che al destin si affida,
Benchè gli arrida.
Manca il piacer, la gioia è traditrice.
Quaggiù nessuno si dirà felice
Se pria dentro all'avel l'antica terra
Non si rinserra.